

وزارة الثقافة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة

العدد 34 | الاثنين 25 صفر 3 مارس 2008 | 32 صفحة - جنيه واحد

وقائع ما جرى فى مهرجان المغرب للمسرحيات القصيرة



مخرجو الستينيات مجموعة من الفاشلين



د. هدى وصفى :

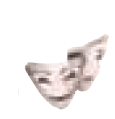
«فاروق حسنى» كلمة السر فى الهجوم على التجريبى



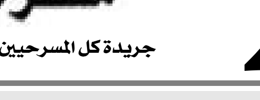
مهرجان النوادى يبدأ السبت المقبل على المسرح العائم



حار جاف صيفاً .. وكوميدى كل الفصول



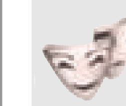
«دوخينى يا لمونة» للفنانة المصرية «جاذبية سرى»



جريدة كل المسرحيين

• إن التعلّم التقليدى فى المسرح كان ومازال يعتمد حتى الآن، من جهة على السلطة المهنية للأستاذ أو بعض النماذج، ومن جهة أخرى، على التقليد (أو القطيعة مع التقليد) الذى تمثله تلك النماذج.

تصدر عن وزارة الثقافة المصرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة



العنوان: الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع شارع اليابان – قصر ثقافة الجيزة
ت.35634313 - فاكس. 37777819
E_mail:masrahona@gmail.com

•المواد المرسلة للنشر تكون خاصة بالجريدة ولم يسبق نشرها بأى وسيلة.. والجريدة ليست مسئولة عن رد المواد التى لم تنشر.

• الاشتراكات ترسل بشيكات او حوالات بريدية باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٦ ش امين سامى من قصر العينى ـ القاهرة.

(أسعار البيع فى الدول العربية)
• تونس 1,00 دينار • المغرب 6.00 دراهم • الدوحة 3.00 ريالات • سوريا 35 ليرة •الجزائرDA50 • لبنان 1000 ليرة • الأردن 0.400 دينار• السعودية 3.00 ريالات • الإمارات 3.00 دراهم • قطر 5 ريالات • سلطنة عمان 0.300 ريال • اليمن 80 ريالاً • فلسطين 60 سنتاً • ليبيا 500 درهم • الكويت 300 فلس• البحرين 0.300 دينار • السودان. 900 جنيه.

الاشتراكات السنوية
داخل مصر 52 جنيهاً– الدول العربية 65 دولاراً– الدول الأوروبية وأمريكا 95 دولاراً

براءة وأحلام الصبا

لوحة الغلاف





المتجددة والمتألقة، ألوانها النقية جعلت من عناصرها الشعبية علامات دالة تضرب بجذورها فى عمق التربة المصرية، مبدعة تستقى عناصرها وتيماتها من صميم الحياة المصرية وتصل إلى هدفها فى بلاغة ورشاقة خاصة، تألقت الفنانة «جاذبية سرى» عبر تاريخ حافل بالإبداع فى حوارات تراثية وشعبية تموج جميعها بالبهجة والطلاقة فى التعبير، فهى تختار ألعاباً وجدانية ذات خفة ورقة وعمق فى التأثير، كما تتجلى أعمال المبدعة فى إيقاعية ذات منمنمات صوفية هندسية من عمق بلوغها الحس والوجدان.

وفى لوحة الغلاف فتى وفتاة تشابكت أيديهما ودارا يلعبان (دوخينى يا ليمونه) وتشابكت أيديهما وروحاهما مع خيال الفنانة، فطارا فى الهواء ببراءة وأحلام الصبا، تظلهما سماء واحدة.

هنا تتجلى عبقرية المبدعة فى كيفية وضعك داخل العمل بطريقة غير تقليدية، بل بطريقة حددت كائناً ينمو ويتحرك داخل عقل ووجدان المبدع، ثم يحاوره ويتفاعل معه، ويقيم معه روابط خاصة، تتشابك وتتراكم فى شروط بين الفنان وعالمه الداخلى، ويكون الاتفاق بينهما على ميلاد هذا العمل فى الزمان الذى يتنفس فيه، فالمبدع يختزن طاقات كثيرة ويعيد طرحها وفق ما يمليه إبداعه وما تؤثر به أدواته، ويحظى العمل الإبداعى بتميزه وارتياده السبق عندما يحمل فى طياته فلسفته ورؤيته المعبرة، هذه الرؤية يقدمها الفنان بأسلوبه الخاص الذى تراكم لديه من جُمّاع تجاريه الحياتية والإبداعية، فى أى من مراحل إبداعه تجده مرآة صادقة لواقع عاشه أو تخيله بحب وصدق وحس.

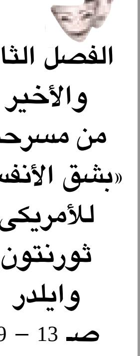
«جاذبية سرى» الفنانة المصرية المبدعة لا تزال تروى بساتين الإبداع بما لديها من وافر العطاء التشكيلى الذاخر بالأصالة والتفرد، فهى فنانة ساهمت فى بناء صرح تشكيلى قوامه الحس والوجدان الشعبى المصرى، محملاً بطاقاتها الإبداعية وأسلوبها المميز، فقد وضعت بصمات رقيقة دقيقة، عميقة الأثر فى أعمالها، وجعلت لها أسلوباً خاصاً فى التعبير والرمز، ومنظورها المدهش فى تجاور مستويات عديدة للرؤية، فتجد الأفقى المنبسط إلى جانب المشهد الرأسى الممتد لأعلى إلى جانب مستويات عديدة جانبية وهى زوايا متعددة لا يمكن رؤيتها من موقع واحد إلا فى لوحات جاذبية سرى، كما تنتقل المبدعة فى أزمنة متعددة، فمن المصرى القديم إلى الألعاب الشعبية الدارجَة والبسيطة وكلها على ضفاف النيل الممتد بطول الوادى الأصفر الذهبى والمعبر عن البيئة الدافئة، وانتصرت الفنانة لموضوعها الرئيسى من خلال وضعه فى سياق محورى متألق بين الحضارة والحياة فى بناء تشكيلى معبر عن الطزاجة والحيوية.



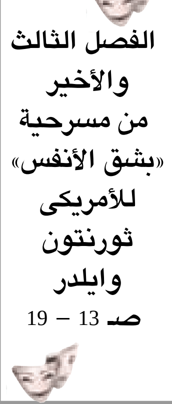
صبحى السيد



«مائة سنة تنوير» عرض قدمته المخرجة عبير على ضمن احتفالات جامعة القاهرة بمئويتها وشاهده أحمد خميس صـ 11



الفصل الثالث والأخير من مسرحية «بشق الأنفس» للأمريكى ثورنتون وايلدر صـ 13 – 19





حكايات أوسكار والسيدة الوردية يرويها عز بدوى صـ 9

عن توظيف السينما فى عروض المسرح المعاصر يكتب الناقد الأردنى د. يحيى البشتاوى صـ 27

جمعية أنصار التمثيل تاريخ طويل من العطاء.. يستعد للرحيل صـ 8

صور العنف فى مسرح صلاح عبد الصبور ترصدها د. دعاء عامر صـ 24 ، 25

حار جاف صيفا دفيء ممطر شتاء .. كوميدى أحياناً ..إبراهيم الحسينى يرصد درجات الحرارة صـ 12







د. عمرو دواره يواصل رصده لتاريخ الفرق المسرحية ويكتب عن فرقة سمير عبد العظيم صـ31

مختارات العدد

من كتاب: المناهج الجديدة فى إعداد الممثل - الجزء الأول ترجمة: أ. د. سلوى لطفى

لوحات العدد

للفنان الأردنى جهاد العامرى

فى أعدادنا القادمة

د. يوسف الريحانى يكتب عن «صورة عطيل» لمحمد أنقار

نصوص مسرحية لرشا عبد المنعم وسعيد حجاج ودرويش الأسيوطى



• المخرج محمد الطايع بدأ بروفات العرض المسرحى الجديد «الحريق» لفرقة تمرد.

العشرة الطيبة تفتتح مهرجان المسرح العربى

تبدأ مساء الخميس القادم فعاليات الدورة السابعة لمهرجان المسرح العربى الذى تنظمه سنوياً الجمعية المصرية لهواة المسرح تحت رعاية الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة.

د. عمرو دواره مؤسس ورئيس المهرجان قال: إن العروض المشاركة هذا العام يتم تقديمها على خشبة مسرح الهوسابير بعد إعادة تطويره وتحديثه، وأضاف: إن حفل الافتتاح يشهد تقديم عرض فنى بعنوان «فنان المسرح العربى» كلمات وألحان عادل واصف، استعراضات أحمد صقر، غناء أحمد إبراهيم، عادل عثمان، وائل سامى، وإخراج محمد علام، ويقوم الفنان محمود ياسين الرئيس الشرفى للمهرجان بتقديم كلمة يستعرض خلالها أهم فعاليات المهرجان التى تستمر حتى 16 مارس الجارى.

اللجنة العليا للمهرجان قررت تكريم عدد من الفنانين الذين أثروا حركة المسرح المصرى والعربى وهم: حسين فهمى، حسن يوسف، بوسى، سمير حسنى، فاروق نجيب، سوسن بدر، سعاد حسين، آمال رمزى، عفاف شعيب، محمود الجندى، بالإضافة إلى عبد الكريم برشيد «المغرب» أحمد أقوم «الجزائر»، عز الدين قنون «تونس»، أحمد الأحمدى «السعودية»، فاطمة الربيعى «العراق»، كاملة العياد «الكويت»، إسماعيل عبد الله «الإمارات»، حسن حسين «قطر»، عجاج سليم «سوريا».

كما يكرم المهرجان الفنان جلال الشرقاوى بوصفه المنتج لعرض «تاجر البندقية» الذى اختير كأفضل عرض مسرحى لعام 2007. حفل الافتتاح يشهد أيضا تكريم الفنان د. أحمد نوار رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة لجهوده وإثرائه لحركة مسرح الأقاليم وتشجيعه لشباب المسرح ومبادرته بتأسيس جريدة «مسرحنا»، ويتم تكريم عدد من رموز الإعلام المصرى وهم: الشريف خاطر، منى هلال، حسن سعد، سناء عاصم، عاطف النمر، يسرى حسان.

مسرحية «العشرة الطيبة»، لفرقة الإسكندرية القومية إنتاج الهيئة العامة لقصور الثقافة، تأليف أحمد تيمور والمخرج عبد المقصود غنيم يتم تقديمها ضمن فقرات حفل الافتتاح.

مشهد من عرض « العشرة الطيبة»

عادل حسان

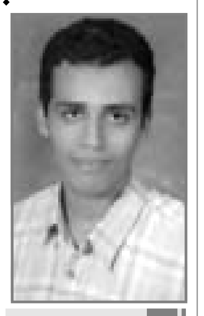
«هردابيس» مهرجان وجولة كنسية

على مسرح الأنبا أنطونيوس بشبرا.. يعاد عرض المسرحية التجريبية (هردابيس) يومى 6 و 7 مارس الحالى، وهو العرض الذى سبق تقديمه فى ديسمبر 2007، «هردابيس» تأليف وإخراج ناجى عبد الله، وتشارك فى فعاليات مهرجان المسرح العربى الذى تنظمه الجمعية المصرية لهواة المسرح فى الفترة من 3/6 إلى 3/16. قدم فريق الأنبا أنطونيوس فى عام 2007 عرض (ادعاءات مفتش) تأليف ج. ب. بريستلى وشارك بها فى مهرجان فرق الدراما المتحدة بالمركز الكاثوليكى وفازت عنها سارة زكريا بجائزة أفضل ممثلة دور ثان. ويستعد الفريق للتجول بمسرحية (هردابيس) فى العديد من الكنائس والتى طالبت بتقديم العرض على مسارحها.



ناجى عبدالله

«صاحب الجلالة.. لا أحد»



محمد عبدالله

ما بين استديو «عماد الدين» و«التاون هاوس» تجرى بروفات العرض المسرحى «صاحب الجلالة.. لا أحد» عن مجموعة قصصية للدكتور مصطفى محمود، من إعداد وإخراج محمد عبد الله، الإعداد الموسيقى لبلال الشيخ، ديكور رشا حمدى وسامح السنوسى. بطولة: مدحت عريان، خالد عمر، ولاء صبحى، هشام رفاعى، بسام سامح، كامل حمدى، محمد شوقى، أحمد هندى، الحسن محمد. تعرض المسرحية أول أبريل القادم على ساقية الصاوى.

هشام عطوة وموليير والشيخ متلوف فى العدد الجديد من «بقعة ضوء»

هشام عطوة



حسن عطية

نصوص مسرحية قديمة وحديثة، دراسات ولقاءات وعروض كتب.. تضمنها العدد الثانى من مجلة «بقعة ضوء» التى يصدرها المركز القومى للمسرح والموسيقى الشعبية على موقعه الإلكترونى.

تضمن العدد دراسات عن «المسرح الأسبانى فى مصر» للدكتور حسن عطية، ود. نبيلة حسن، و«موليير على المسرح المصرى» للدكتورة هدى وصفى، «البخيل» بين مارون النقاش «وموليير» لسمير حنفى، «البخيل» فى مسرح على الكسار لحسين عبد الغنى.

أما باب نجم فى الطريق فقدم لقاءً مصوراً مع المخرج هشام عطوة مدير مسرح الشباب، واختير نص جديد لمحمد السيد إسماعيل بعنوان «رقصة الحياة» ليجاور نصاً لمحمد عثمان جلال بعنوان «الشيخ متلوف» فى باب نصوص مسرحية.

وناقش ملف العدد قضية الاقتباس والتمصير، وقدمت المجلة تغطية وافية لندوة «تواجد المؤلف المسرحى» التى نظمها المركز إضافة إلى لقاءات مع أحمد حمروش، سميحة أيوب، سعد أردش.

« بجاد 2008 » فى الأسبوع البيئى بجامعة المنصورة





طلاب جامعة المنصورة خلال عرض « بجاد »

قدم طلاب النشاط المسرحى بجامعة المنصورة ليلة محمدية بعنوان (بجاد 2008) فى إطار فاعليات الأسبوع البيئى بجامعة المنصورة وتدور الاحتفالية حول شخصية بجاد زوج الشيماء شقيقة الرسول صلى الله عليه وسلم.. يقوم بدور بجاد معتز الشافعى وشارك بالتمثيل أحمد الدسوقى وأسماء السيد ومحمد الأباصيرى وأمينة عادل .. «بجاد 2008 » ديكور محمد قطامش ، غناء منتخب كورال جامعة المنصورة بقيادة الدكتور ضياء عبد الكريم ومحمد أبو مسلم . فكرة، وإخراج سمير العدل .. كما تم تقديم عدة تابلوهات استعراضية للأطفال قبل العرض المسرحى.

«مملكة الجنة» فى كلية الزراعة

انتهى المخرج محمد علام من بروفات عرضه المسرحى الجديد «مملكة الجنة» تأليف محمد جمال، والذى يشارك به فى مهرجان جامعة القاهرة للعروض الطويلة عن كلية الزراعة.

العرض يدور حول القائد القرطاجى «هانيبال» الباحث عن السلام وحماية شعبه من دمار الحرب فى مقابل القائد الرومانى «شيبو» وبحثه عن المجد الذاتى فقط، قام بالإعداد الموسيقى للعرض معتز عبد الرحمن، ديكور إيمان خليفة، والبطولة لـ: عماد يوسف، معتز عبد الرحمن، عبير عباس، محمد عبد المجيد، مدحت علاء، محمد عادل، محمود صابر، إسلام رجب، محمد فريد شوقى، عمر محمد، مروة مجدى، إسراء أحمد، نهى عبد الرحمن.

عفت بركات



د. أحمد نوار

نهر الإبداع

ها هى شمعة أخرى تضىء بحضور السيدة سوزان مبارك قرينة السيد رئيس الجمهورية ورئيس جمعية الرعاية المتكاملة، فقد كان افتتاحها لقصر ثقافة حلوان بداية لإشعاع تنويرى جديد، حيث قدمت ولا تزال تقدم الدور المحورى فى رعاية المشاريع الثقافية الكبرى، وقد كان حضورها تأكيداً لدورها المتواصل وعطائها الرائع فى مجال الثقافة عامة، وثقافة الطفل على وجه الخصوص.

إن افتتاح قصر ثقافة عين حلوان بوحداته وأنشطته المتعددة «مسرح مكشوف - نادى للتكنولوجيا - مرسم مفتوح - مكتبة متنوعة الإصدارات» كان ثمرة لدعم الفنان فاروق حسنى للمؤسسات الثقافية، وقد أسعدنا تأكيده أن الهيئة العامة لقصور الثقافة تعد رئة ثقافية للمجتمع وللشباب لممارسة أنشطتهم واكتشاف مواهبهم.

إن سعادتنا كبيرة بهذه الافتتاحات المتواصلة لأنها تعيد ضخ الدماء من جديد للأطراف الثقافية كى تنبض من جديد من خلال الأنشطة المتواصلة «مسرحية - موسيقية - تشكيلية» لتكتمل منظومة العمل فى اكتشاف المواهب فى مجالات الموسيقى والغناء والشعر والتمثيل والرسم، وهو الدور الذى تضطلع به الهيئة إلى جانب رعاية الفنانين وتقديمهم للحياة الثقافية والفنية.

إنى أتوجه بالشكر الجزيل للسيدة سوزان مبارك لدورها الثقافى البارز ورعايتها لهذه المؤسسات وروادها لإيمانها بأن الوعى الثقافى هو القاطرة التى تقود التنمية فى جميع المجالات، كما أشكر الفنان فاروق حسنى على دعمه لأنشطة الهيئة ودورها فى خدمة المجتمع المصرى. وبدورنا سنواصل العمل كى تظهر باقى قصور الثقافة للنور لتقوم بمهمتها محققة أحلام شباب مصر الذين نعدهم ذخيرة الأمة فى مستقبلها الزاهر إن شاء الله.. وموعدنا غداً مع صرح ثقافى جديد يدخل الخدمة.. قصر ثقافة طهطا بسوهاج.

● إذا كان صحيحاً أنه لا يمكن تعلم فن الممثل وأنه مع ذلك يمكن للبعض أن يتعلمه، هذا يعنى أن خصائص العلاقات الموجودة فى الوسط هى التى تجعل - إلى حد ما - استيعاب المعرفة المسرحية ممكناً.



تفاصيل العودة إلى لير

مدحت مرسى: السياسة ظلمت قدراتى «الكوميدية»

ست سنوات فصلت بين عرضين للمشاركة فى مسرحية «الملك لير».. تلقاهما الفنان مدحت مرسى، وفى حين أنه رفض الأول فقد رحب بالثانى، وكانت كلمة السر فى الحالتين «التقدير» فالفنان الذى تحتفظ ذاكرة القومى له بأكثر من عشرين عرضاً تشهد له بالحرفية والاقتدار، لا يرضى بأن يعمل كـ «سد خانة» مهما كانت المغريات.

حدثنى بداية عن مشروع التعاون الأول مع فريق «لير»؟

- كان ذلك منذ ست سنوات، وقتها أجريت بروفات العمل على مدى 40 ليلة، ووجدت نفسى مضطراً فى النهاية للاعتذار لـ «أسباب إدارية».

وكيف تلقيت «إعادة العرض»؟

- اندهشت حينما جاءنى اتصال لأعود لفريق العمل، وأؤدى الدور الذى سبق وأجريت بروفاته قبل سنوات، ترددت فى البداية، ثم عدت ووافقت.

وما الذى شجعك على الموافقة هذه المرة؟

- شعورى بأن الناس «مقدرانى»، وأنهم متمسكون بى لدرجة أنهم انتظرونى حتى انتهيت من ارتباطى بأحد الأعمال الإذاعية.

وهل تم حل «المشكلات الإدارية» التى تسببت فى اعتذارك فى المرة الأولى؟

- بالتأكيد.. وإلا لما وافقت.

وما رأيك فى المسرحية طوال السنوات الماضية؟

- للأسف لم أرها فقد قررت مقاطعتها حينما لم يتم تقديرى بشكل كاف، الأمر الذى أورثنى شعوراً بالظلم.

ألم تخش المقارنة بينك وبين الفنان محمد ناجى؟

- لم أحضر الرواية أو أشاهدها كما قلت لك ولم أخش المقارنة لأننى واثق من نفسى.

ولكن الدور به كوميديا وأنت بعيد عنها؟

- اعتبر نفسى كوميديا شاملاً، صحيح أن الناس لم تر أعمالى الكوميدية ولكننى أريد أن تعرف الأجيال الجديدة أننى شامل وكوميدى من زمان، وعلى فكرة الكوميديا مليون نوع وهى ليست «واحد يطلع يقول إفيه».

> **الكوميديا مليون نوع وهى ليست واحد يطلع يقول إفيه**



أول تعليق سمعته بعد اشتراكك فى المسرحية؟

- فوجئت بالكلام الذى قاله د. يحيى الفخرانى فى إحدى الصحف الفنية حينما قال: تغيير أبطال أى عمل مسرحى يجعله يختل ولكن ذلك لم يحدث مع مدحت مرسى.

عفواً.. لكننا لا نعرفك كوميدياناً؟

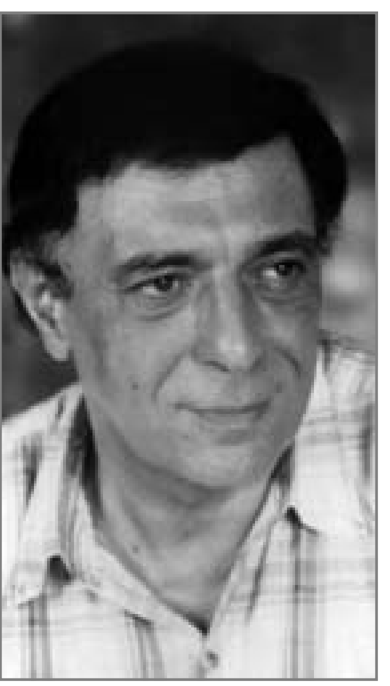
- قدمت عدداً كبيراً من الأعمال الكوميدية ولكنها لم تذع لأسباب سياسية ورقابية مثل دورى فى مسرحية «الخديوى» والتى عرضت على الطليعة وأيضاً مسرحيات «ملك ولا كتابة، نساء بلا أقنعة، رجل وخمس ستات».

يبدو أننا لا نعرف عنك الكثير؟

- قد لا تعرف أننى كنت أصغر طالب فى تاريخ مصر حصل على الابتدائية ثم الثقافة والتوجيهية، وكنت الأول على المدرسة واعتقد البعض أننى سأدخل كلية الطب ولكن أحد العباقرة من مسئولى التعليم قرر وقتها أن تكون الكليات بدرجات التخصص، وليس المجموع الكلى، وبالفعل لم يكن أمامى إلا كلية الزراعة فكرهت الكلية لأننى لم أكن أحب مواد التخصص فيها، المفارقة أن هذا القرار تم تطبيقه لعام واحد ثم عادوا وألغوه فى العام التالى لأنه نظام فاشل.

كان معى فى كلية الزراعة - جامعة الإسكندرية سمير غانم، عادل نصيف، سيد عبد الكريم، المخرج محمد فاضل، أما جورج سيدهم فقد كان طالبا فى جامعة عين شمس وتعرفنا عليه من خلال الدورات الزراعية، وبسبب كرهى للدراسة انغمست فى الرحلات التى تنظمها الكلية وأثناء حفلات السمر كنت أقوم بتقليد الأساتذة بشكل كوميدى.

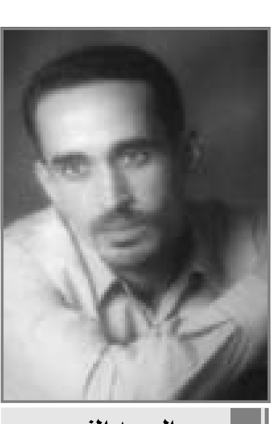
هيثم الإمام



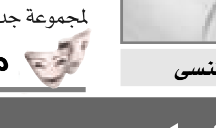
مدحت مرسى

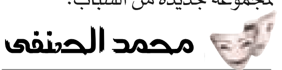
«عرس كليب» فى فلاحين المنصورة

بدأ المخرج على سعد الاستعداد لتقديم العرض المسرحى «على الزيبق» تأليف يسرى الجندى مع فرقة المنصورة القومية ويقوم بدور على الزيبق أحمد العموشى، كما يستعد المخرج عادل بركات لبد بروفات «عرس كليب» تأليف درويش الأسيوطى مع فرقة الفلاحين ويقوم بدور كليب معتز الشافعى وبدأ المخرج السعيد المنسى تجربة جديدة مع بيت ثقافة بدواى وهى «تى جين وأخوته» تأليف ديرك والكوت والذى يدور حول الصراع بين الإنسان والشيطان من خلال قصة أم وثلاثة أولاد كل ولد يتمتع بسمة معينة فالأكبر يتمتع بالقوة بعيداً عن العقل والثانى مجرد آلة قراءة والثالث يتمتع بالفطرة التى يعتمد عليها فى صراعه مع الشيطان، وفى بيت ثقافة السماد بدأت بروفات «دم السواقى» مع المخرج رجائى فتحى .. وفى بيت ثقافة السنبلاوين بدأ محمد فتحى بروفات مسرحية «امرؤ القيس فى باريس» تأليف عبد الكريم برشيد بعد تجديد دماء الفرق وإتاحة الفرصة لمجموعة جديدة من الشباب.



السعيد المنسى





محمد الحنفى

إيه الأخبار

● الفنانة دلال عبد العزيز تستعد حالياً للمشاركة فى مسرحية «السلطان الحائر» للكاتب توفيق الحكيم، إنتاج المسرح الحديث ويتم عرضها خلال الموسم الصيفى القادم، إخراج عاصم نجاتى.

يذكر أن مسرحية «الأم الشجاعة» كانت آخر مشاركة لدلال عبد العزيز على خشبة المسرح وتم عرضها منذ عام من إنتاج مركز الهناجر للفنون، وأكدت دلال سعادتها بالمشاركة فى «السلطان الحائر» مع مجموعة من فنانى مسرح الدولة وتتمنى نجاح التجربة.

● مسرحية «ولاد اللذينه» التى قدمها المسرح القومى الموسم الماضى، سافرت الأسبوع الماضى لدولة الإمارات لعرضها هناك لمدة خمسة أيام، المسرحية تأليف أسامة أنور عكاشة وإخراج محمد عمر والبطولة لمحمود الجندى، محمود الحدينى، ياسر فرج، ومجموعة من الوجوه الجديدة.

العرض واجه عدة مشاكل وقت تقديمه على خشبة مسرح ميامى خلال الموسم الصيفى وتم تجاوزها لاستمرار تقديم العمل بعد تغيير معظم أبطاله الشباب.



دلال عبدالعزيز

● د. أشرف زكى يدرس حالياً خطة لتشغيل مسرح ليسيه الحرية بالإسكندرية خلال الشهر الحالى، تتضمن تقديم مسرحيتى «الملك لير» ليحيى الفخرانى، و«يمامة بيضا» لعلى الحجار لمدة ثلاثة أيام لكل عرض منهما خلال الأسبوع الواحد، وفى التوقيت نفسه بدأت مسرحية «الملك لير» فى تقديم عروضها بعدد من المحافظات منذ الأسبوع الماضى بناء على مبادرة من الفنان يحيى الفخرانى وتبنى تنفيذها أشرف زكى.

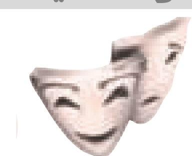


أسامة أنور عكاشة



أشرف زكى

● الفنان شادى سرور يشارك حالياً بالتمثيل فى مسرحية «الليل لما خلى» لفرقة مسرح الطليعة.



● هناك عدة وجوه للأستاذ «للجورو». فهو الحاصل على المعرفة التقنية وهو أيضاً الموجّه الروحى. وهو فى آن واحد سلطة مهنية وسلطة معنوية. هو أستاذ وأب/أم، هو الرئيس لأنه على رأس المجموعة أو أسرة العمل. هو القاضى بلا نزاع لجودة العمل ويسمح إذن للطالب ألا يخضع للأذواق المختلفة وغير المحددة «للجمهور».

حكايات النصاب والفشار.. فى عرض مسرحى سعودى

عرض الأسبوع الماضى على مسرح مركز الملك فهد الثقافى بالرياض للمرة الثانية المسرحية الكوميدية "فشار"، تأليف عبير محمد، وإخراج خالد الباز، وبمشاركة النجم الكويتى عبدالرحمن العقل والممثل السعودى عبدالعزيز الفريحى وبطولة: نايف فايز ومحمد الغامدى وعماد الفوزان وبدر الحربى ومحمد الشدوخى.

تروى أحداث المسرحية عملية نصب واستغلال يتعرض لها رئيس مجلس إدارة شركة "روكه" للفيشار وقام بدوره عبدالعزيز الفريحى وتتم عملية النصب من قبل الممثل عبدالرحمن العقل ومساعده عطيه المصرى الذى لعب دوره الممثل محمد الغامدى فيقنعون رئيس الشركة بفكرة إنتاج فيلم سينمائى لتسويق الفيشار وتوكل مهمة الإخراج إلى عطية المصرى. الممثل عماد الفوزان قام بتأدية دور (رائد الناصر) حامل شهادة الماجستير فى الفيزياء وصاحب اختراع يتقدم به إلى رئيس الشركة لينتهى به المطاف ليعمل مساعد مخرج لعطية.



«حكايات النصاب والفشار»



شادى أبو شادى

العنف الأسرى فى عرض مسرحى فلسطينى

انطلقت مؤخراًعروض مسرحية «بالك بتهون» التى تلقى الضوء على العنف الأسرى فى المجتمع الفلسطينى باحثة عن حلول له من خلال مشاركة الجمهور.

الممثل المسرحى حسين نخلة الذى يؤدى دور «الشيخ متولى» فى المسرحية التى بدأ أول عرض لها فى قرية برقة على بعد 20 كيلو مترا إلى الشرق من رام الله بالضفة الغربية المحتلة، هذه المسرحية التى يقدم عرضها الأول فى القرى الفلسطينية يشارك فيها عدد من الوجوه للمرة الأولى، نأمل أن تكون نواة لفرقة مسرحية فلسطينية جديدة تعمل باستمرار.

ويشارك فى العمل المسرحى ستة ممثلين منهم ثلاثة للمرة الأولى بينهم الطفل مجد ساهر12 عاما الذى يرى فيه نخلة مشروع فنان واعد وقال: «مجد كان رائعاً جدا وكلى ثقة أنه مشروع فنان ناجح، لقد نجح كثيراً فى الخروج عن النص بما يخدم الموضوع».

وتلقى المسرحية الضوء على العنف الأسرى فى المجتمع من خلال شخصية «أبو العبد» يؤديها الممثل نضال مهلوس الذى يطل على الجمهور بملابس ممزقة رثة وهو ينادى على زوجته «بهية» التى تجسدها الوجه الجديد تحرير جبران، تعرض أبو العبد «لعلقة ساخنة» من جيش الاحتلال الإسرائيلى بسبب محاولته الدخول إلى القدس دون تصريح للبحث عن عمل.

وبعد عرض درامى لحالة الفقر التى تعيشها الأسرة من خلال إجابة الزوجة بأنه لا يوجد شاى أو قهوة أو كهرباء أو ماء فى المنزل ويقول أبو العبد هنا قبل أن يتحول إلى شخصية عنيفة «مائة سنة وبعدين بتفرج» ويبدأ بعد ذلك بالصراخ على زوجته وشتمها وضربها أمام ولده الذى تضربه أمه بعد ذلك ليخرج ويضرب ابن الجيران.

ولا تكتفى المسرحية بهذا العرض المباشر لأسباب انتشار العنف فى المجتمع بل تضيف إليه نموذجين إيجابيين يتمثل الأول فى الحماة «نجاح أبو الهيجا» والشيخ متولى اللذين يلعبان دورا إيجابياً فى محاولة إصلاح شأن العائلة التى يسحقها الفقر ويدمرها العنف.

الدورة الخامسة لمهرجان أصيلة الدولى لمسرح الطفل.. ترحب بالمشاركات العربية

أعلن المكتب التنفيذى لجمعية اللقاء المسرحى عن فتح باب قبول المشاركات فى الدورة الجديدة من مهرجان أصيلة الدولى لمسرح الطفل، والمشاركة مفتوحة أمام الفرق العربية من مختلف الدول على أن تلتزم بالشروط التى حددها المكتب التنفيذى، والتى تقضى بألا يزيد عدد أفراد الوفد عن اثنى عشر فرداً وألا تتجاوز مدته ستين دقيقة.

ويستمر تلقى الطلبات حتى 30 أبريل المقبل، وترفق بطلبات الفرق الراغبة فى المشاركة ورقة تقنية وقرص مدمج للعرض، وقائمة بأسماء المشاركين وصورهم، وتتحمل إدارة المهرجان تكاليف إقامة الفرق فقط، على أن يتكفلوا هم بقيمة تذاكر الطيران.

وترسل طلبات المشاركة على البريد الإلكترونى artaassilah ayahoo.fr أو على العنوان: جمعية اللقاء المسرحى، ص.ب 73، أصيلة 9005 المملكة المغربية.

اضحك أنت عربى.. على مسرح معهد الفنون الكويتى

قدم المعهد العالى للفنون المسرحية الكويتى الأسبوع الماضى مسرحية «اضحك أنت عربى».

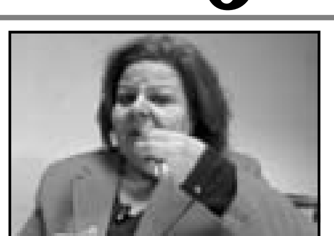
تدور أحداث العرض بين مجموعة من المواطنين العرب يبحثون عن الكرامة والسلامة حالمين بالانتصار على قوى الاستعمار.

شارك فى هذا العرض: صالح الدرع، يوسف البغلى، حصة النبهان، عيسى ذياب، ضارى عبد الرضا، ومحمد المولى، إخراج على الحسينى.

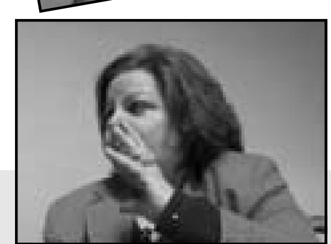


مسرحية أضحك أنت عربى

• وبالنسبة للممثل واستقلاليته وخصوصاً شجاعته من المهم أن يكون من الممكن الرجوع إلى مشاهد واحد يثق فيه ثقة كاملة ويكون حكمه بالنسبة له يساوى حُكم كل الجماهير وكل النجاحات والفشل ولا جدوى للتأكيد على أهمية ذلك.







شنت د. هدى وصفى هجوماً قاسياً على المعارضين لمهرجان المسرح التجريبى، خاصة كبار المسرحيين المصريين ووصفتهم بأنهم أعداء ما يجهلون، لم يحاولوا التواؤم مع الأفكار الجديدة التى يطرحها، معتبرة أن المهرجان جاء مناسباً لاحتياجات هذه المرحلة التى أثقل كاهلها المسرح التقليدى، وأكدت أن الجوائز التى حصلت عليها الدول العربية فى دورات المهرجان المختلفة لا يخلو معظمها من البعد السياسى.. وقالت إن وزير الثقافة دائمًا ما تثير وجهات نظره الاستفزاز النقدى واتهمت د. سعد أردش بأنه السبب فى ظلم الجماعة المسرحية بعد نكسة ١٩٦٧، وأن الجيل الجديد من المسرحيين لا يعترف بالأيديولوجية، وأشارت إلى أن تجربتها فى إدارة مسرح الهناجر شكلت الجزء الأهم لجيل التسعينيات والذى يستمر عطاؤه حتى الآن من خلال تقديمه لتجارب غزيرة لكبار الفنانين والشباب تعتبر تجديداً فى شكل المسرح المصرى.

وأرجعت أزمة المسرح الآن إلى قلة عدد مواقعه المسرحية.. والمعلق عدد كبير منها بسبب المزايدة على محرقة بنى سويف.. وحذرت من التأثير السلبى للدعم الأجنبى للفرق المستقلة، وطالبت بدعم الدولة لها كما يحدث بجميع دول العالم.د. هدى وصفى تحظى بشعبية كبيرة بين المسرحيين خاصة الشباب منهم، لاحتضانها لتجاربهم ومؤازرتها لهم من خلال رئاستها لمسرح الهناجر الذى أفسح لهم المجال لإظهار مواهبهم.. وهدى وصفى تعتبر من أشهر الناقدات والمترجمات والمهتمات بالأفكار التى تطرح فى العالم للفنون والثقافات المتباينة..

تحدثت فى حوارها بجرأة شديدة عن تجاربها وحياتها والثقافة والمسرح والسياسة وغيرها من الموضوعات.

د. هدى وصفى:

فاروق حسنى.. كلمة السر فى الهجوم على التجريبى

المهرجان التجريبى يناسب هذه المرحلة .. التى مللنا فيها المسرح التقليدى

سعد أردش هو السبب فى ظلم الجماعة المسرحية بعد نكسة 1867

نريد أن نتعرف على وجهة نظرك فى المشهد المسرحى الحالى؟

"لو أجبت على هذا السؤال سأكون منحازة وأرى أن هناك عددا كبيرا من المواهب المسرحية "المحبة" للمسرح لم تكن موجودة من قبل، وتجربة مسرح الهناجر المرتبطة بفرق المسرح المستقل قدمت إنتاجا مسرحيا غزيرا منذ التسعينيات، مازال مستمرا حتى الآن. ولو وجد تأريخ حقيقى للحركة المسرحية، فسوف تؤرخ هذه الفترة باعتبارها فترة تجديد بالمسرح المصرى.

وهذا جعلنى أوافق على مشروع ٥٠ ليلة مسرحية وهذا المشروع مبنى على أساس أن يستقبل كل مسرح أسبوعًا لكل عرض من عروض الهناجر. ولكن بعد تفكير فكرت أن تتم التجربة بشكل موسم مسرحى متكامل ولذا اخترنا "الروابط؛" لكى لا يتزامن عرض مع عرض بل يكون هناك تتابع واخترت مسرح "روابط" وهو مكان غير حكومى لتقديم هذه العروض.

وتوجد مجموعة كبيرة من الشباب محبى المسرح الذين يتقدمون للاشتراك كل عام فى مهرجانات الفرق المستقلة سواء (المركز الثقافى الفرنسى) الذى تقام دورته السادسة هذا العام، أم مهرجان "الهناجر" الذى يقام كل عام، باسم (مهرجان الفرق المستقلة)، أو فرق الهواة، أو الأقاليم، أو نوادى المسرح وغيرها. هذا الزخم لم يكن موجودًا فى فترة الستينيات والسبعينيات. ولا أعرف لماذا نبكى على أطلال المسرح. فتجربتى أثناء إدارتى للهناجر والمسرح القومى قدمت عددًا كبيرًا من العروض والفنانين وحققت نجاحًا كبيرًا. ففى القومى قدمت ٤٣ عرضًا خلال ٦ سنوات، كان آخرها مسرحية "الملك لير" بطولة يحيى الفخرانى وإخراج أحمد عبد الحليم التى قدمت عام ٢٠٠١ ومازالت تحقق أعلى إيرادات للمسرح المصرى حتى الآن وقدمت بالهناجر عددا كبيرا من العروض بالتعاون مع الشباب والنجوم الكبار، بأجور رمزية زهيدة. منهم "نورر الشريف، رغدة، تيسير فهمى، دلال، جميل راتب، سلوى خطاب، عمرو عبد الجليل، عايدة عبد العزيز، أحمد ماهر، أحمد حلاوة، خليل مرسى، سوسن بدر، بوسى، سمية الألفى، أمينة رزق، الراحلان كرم مطاوع وحسين الشربينى وغيرهم.

المسرح والأزمة

كلامك يوحى بعدم وجود أزمة رغم المقولات الكثيرة التى ترى أن هناك أزمة كبيرة بالمسرح ما تعليقك؟

توجد أزمة كبيرة فى كل ما نحياه، وليس المسرح فقط. وهى موجودة من فترة طويلة، فعندما كان سامى خشبة يرأس البيت الفنى للمسرح وعصام السيد مدير المسرح الكوميدى، أصدرا كتاباً بعنوان: "المسرح والأزمة" فى جزئين، ولو رجعنا إليه سنجدهما يتحدثان عن أزمة المسرح عام ١٩١٠م.

فكل عشر سنوات تظهر أزمة بالمسرح.. والأدهى من ذلك أن الفنانة سميحة أيوب تحدثت بصورة مستفيضة فى هذا الكتاب عن أزمة المسرح عام ١٩٦٤.

وسبب أزمة المسرح الآن تتمثل فى قلة عدد الأماكن المسرحية، ولو وجدت عشرة مواقع مثل الهناجر فسوف نستطيع بها تقديم إبداع غزير، ليس مطلوباً فيه مشاركة النجوم بشكل كبير، بل أيضًا من خلال عناصر مثقفة وموهوبة من الشباب لديهم احترام للمتلقى وبذلك نستطيع أن نحل أزمة المسرح.

المسرح المتنقل والتمويل

عندما سألتك عن رأيك فى المشهد المسرحى تحدثت بشكل خاص ومستفيض عن المسرح المستقل فما السبب؟

"لأن المسرح المستقل مهمش ولا يوضع فى الحسبان لدى المسرحيين، ولا يؤرخ له فى تاريخ الحركة المسرحية فنجد باستمرار أن الحديث عن مسرح الدولة ومسرح القطاع الخاص وأعماله المقدمة لسنوات طويلة على سبيل المثال مسرحية بودى جارد للفنان عادل إمام أو سمير غانم للسنة الخامسة، أو مسرحية (برهومة وكلاه البارومة) إخراج جلال الشرقاوى، بطولة أحمد آدم، للسنة الثالثة. وهذا المسرح يمر بأزمة كبيرة يجب على المسئولين محاولة إيجاد حل لها. ونجد عروض الثقافة الجماهيرية مهمشة هى الأخرى، ولا توضع فى تقييم المواسم المسرحية.

ألا ترين أن فكرة المسرح المستقل تتنافى مع فكرة الدعم - سواء المحلى أم الخارجى؟

"فرنسا بها مسرح للفرق المستقلة، التى من حقها على الدولة التقدم بطلبات للحصول على دعم فأموال الدولة هى أموال الشعب، ومن حق الجميع الاستفادة منها. كذالك نفس الأمر فى النمسا ويوجد عندهما شكل من أشكال الإشتراكية فى كل شىء وهذا غير موجود فى مصر فأنا مؤمنة بفكرة العدالة الاجتماعية حتى يستطيع المواطن أن ينعم فى وطنه بالراحة والأمان حتى يتسنى له الإبداع والمساهمة فى خدمة وطنه.. وليس كما يحدث الآن".

الدعم الأجنبى وأضراره

هل الدعم الأجنبى يقدم دون مقابل؟

سأتحدث من واقع تجاربى الشخصية، فقد تعاملت مع معظم الجهات والمؤسسات الأجنبية مثل الإيطاليين والفرنسيين والنمساويين والأمريكان وغيرهم.

يقدمون الدعم ليس خالصًا لوجه الله والفن، بل فى كثير من الأحيان من خلال نصوص مسرحية خاصة بتلك الجهات ونحن لا نجد غضاضة فى ذلك فما المانع أن أقدم نصًا لبريخت أو هارولد بنتر؟ فعندما قدمت على المسرح القومى مسرحية "جوازة طليانى" بطولة يحيى الفخرانى، دلال عبد العزيز بإخراج إيطالى. استساغها المتلقى المصرى وأعجب بها وليس معنى ذلك أن هناك إساءة لثقافتى أو لخصوصيتى العربية ولم يكلفنى العرض أكثر من خمسين ألف جنيه، وهذا مبلغ بسيط.

محرقة بنى سويف وأزمة المسرح

تقولين بأن هناك مزايدة على محرقة بنى سويف؟ فلماذا استمر تأثيرها موجودا حتى اليوم؟

محرقة بنى سويف أضرت بالمسرح والمسرحيين، وكانت هناك مزايدة كبيرة عليها، ومازالت محل اهتمام الرأى العام، بالرغم من أن عدد ضحاياها قليلون بالمقارنة بضحايا حادث القطار أو العبارة. اللذين قُدر عدد ضحاياهما بالآلاف. ونتج عن ذلك أن أصبحت محرقة بنى سويف ذريعة لتدخل الدفاع المدنى لإغلاق المسارح بحجة عدم توافر وسائل الأمان بها. كما كانت حجة للكثير من المسئولين لإغلاق المسارح. فمسرح الهناجر أغلق لفترة طويلة وهرولت كثيراً خلف الدفاع المدنى وشروطه المتشددة من أجل الحصول على موافقة باستيفاء ضمانات الأمان.. وهو الآن مغلق بعد الظروف الخاصة التى أصابت مدير صندوق التنمية الثقافية السابق، ورغم محاولاتى لسرعة افتتاحه فى أقرب وقت حتى يعود لنشاطه فى خدمة الحركة المسرحية. ولكن الوضع ليس بهذه السهولة.

كثير من المزايدين على حريق بنى سويف هم من المسرح المستقل.. فكيف تدافعين عن المسرح المستقل وفى نفس الوقت تشجبين حالة المزايدة؟

لست غافلة عن عيوب وابتزاز العاملين بالمسرح المستقل. فمنهم الجيد ومنهم المسىء. وعندما يهاجم أحد الشباب من المسرح المستقل بعد تقديمه تجربة بالهناجر أستطيع الفصل بين تجربته الفنية وعلاقته الشخصية.. فتوجد مشاكل كثيرة وشد وجذب بينى وبين الفرق المستقلة.. فمثلا لم يكن أحد يستطيع تقديم مسرحية "اللعب فى الدماغ" لخالد الصاوى التى استغرقت ثلاثة أشهر وتكلفت ٣٠٠ ألف جنيه وبعد العرض حدثت أزمة بينى وبين أعضاء هذه الفرقة لأنهم أنكروا دور الهناجر، وحاولوا إثبات أنهم أحرار لا يعتمدون على أحد. ومع ذلك رشحت مسرحيتهم (اللعب فى الدماغ) للمشاركة فى احد المهرجانات الإيطالية باعتبارهم فرقة مستقلة. وأطالب بدعم الدولة للفرق المستقلة. فنجد الفنانة التونسية (رجاء بن عمار) صاحبة فرقة مستقلة، عندما تقوم بإنتاج عرض مسرحى تقدم طلبات للدعم من الدولة. التى أعطت لها (مسرح فو) بإيجار رمزى جداً. من أجل تقديم تجاربها. ونفس الأمر ينطبق على الفنان "عز الدين قنون" والاثنان

• مسرحية «وطن الجنون» للمخرج محسن حلمى والمؤلف نبيل خلف تبدأ بروفاتها خلال أيام بالمسرح القومى.

• من الواضح فى كثير من الأحيان - فى تاريخ المسرح الغربى - أن الخبرة كانت تنقل من الآباء إلى الأبناء، ولكن حتى فى هذه المواقف الأسرية المسرحية، فإن عملية الإعداد لم يكن لها كثافة العلاقات التى كانت تميز الصلة بين «الجورو» والطالب.



يجب أن نحذر من الدعم الأجنبى .. فهو يخفى نوايا غير فنية

كل الفرق المستقلة فى العالم تحصل على دعم دولها.. إلا فى مصر!

لست غافلة عن ابتزاز العاملين فى المسرح المستقل

يجاهران باستقلالهما. فكل الفرق المستقلة فى العالم تحصل على دعم من دولها ماعدا مصر - بسبب العلاقة غير الواضحة بين الدولة والمواطن - خاصة المثقفين.

المسرح التجريبى بين القبول والرفض

ما تعليق هدى وصفى على مهاجمة الكثيرين للمهرجان التجريبى، وأطلقوا عليه أسماء مختلفة مثل التخريبى وغيرها ومسرح الجسد وما بعد الحداثة والتشظى إلخ.. إلخ.. هل المهرجان لا يناسب ثقافة المجتمع وبالتالى لا يقبل عليه سوى المهتمين بالحركة المسرحية؟

"لا شك أن الذين يهاجمون المهرجان التجريبى تنطبق عليهم مقولة:"الإنسان عدو ما يجهل" لانهم توقفوا عن التعامل مع الجديد والمتغير، فتوقفوا عند مرحلة معينة. وأكثرهم من الأجيال الكبيرة بالمسرح المصرى، التى كانت متمكنة ولها الصوت العالى والتأثير فى الناس، وهؤلاء لم يكن لديهم رغبة فى إفساح مكان بجوارهم لتجارب جديدة. ولم يبذلوا مجهودا للتعرف على هذه التجارب واحتضان المواهب فيها وتوجيههم. وخشوا من ضياع مكانتهم وهيبتهم مع تواجد الشباب الموهوب.

ومن أسباب الهجوم أيضًا أن المهرجان تنظمه الدولة ويوجد كثير من المسرحيين والمثقفين لهم مواقف غير مبررة من الدولة التى تتعرض للنقد ولأن الدولة أيضا تفتقد إلى آليات واضحة للتعامل مع المواطنين. والمهرجان التجريبى له دور هام جداً فى خدمة الحركة المسرحية وتمازجها مع التجارب العالمية. والفنانون العرب يعترفون بأنه أفضل مهرجان فى المنطقة العربية، رغم الانتقادات التى يتعرض لها طوال الوقت، فقد أرسى قواعد ومعايير معينة للثقافة المسرحية بمصر. ويحتاج لبعض التعديلات، منها تقليل عدد عروضه حتى يتسنى لأكبر عدد من الجمهور مشاهدتها. ولو لم يكن هذا التجريبى موجودا لكنا سنشعر بالفراغ.

لماذا هذا الاستنفار للتجريبى هل لأن المهاجمين غير مستفيدين؟

لأن وزير الثقافة فنان تجريبى ولديه القدرة على اقتحام أشياء قد تبدو غريبة مثلما حدث منذ عدة سنوات عندما طالب بتدريس الثقافة الجنسية فى المدارس، قامت الدنيا ولم تقعد، وشنوا عليه حربا كبيرة. واليوم نجد انتشارًا لظاهرة الاغتصاب والتحرش الجنسى فى المجتمع وأصبحت مثل الخبز اليومى، والتى لم نسمع عنها من قبل.. ولم يعجب الناس باقتراح فاروق حسنى رغم أهميته. ولو طبق لكان قد قلل كثيرًا من هذه الظاهرة.

كان لك وجهة نظر مع مسرح الستينيات تضاد مع وجهة النظر التى تمدح وتمجد فيه طوال الوقت.. وترى عدم وجود مسرح مثل هذه الفترة ما تعليقك؟

توجد رسالة دكتوراه عن "الدراما التجريبية فى مصر" طبقت على عدد من الكتاب أمثال "ألفريد فرج، يوسف إدريس، نعمان عاشور" وغيرهم من جيل الستينيات، وأظهرت هذه الرسالة أن أعمالهم تجريبية، ومنهم من تأثر بتشيكوف، ومن تأثر بالدراما التسجيلية أمثال "ألفريد فرج"، ومن تأثر بالدراما (التراجيكوميدى) وغيرها من الأشكال الجديدة، كما كان موجودا مسرح الجيب، وقدم الكراسى، القاعدة والاستثناء، وكان هناك وعى يستقبل هذه العروض بالرغم من أنها تشبه فى وصفها ما يتم اليوم ومعظمهم هذه العروض تبنتها الدولة وسافر أصحابها لمنح دراسية خارجية، أو استقدم لهم أجانب لتعليمهم فى مصر. ونجد أن فترة الستينيات كان بها تبن للعلم والفن والمواهب بعكس ما يحدث الآن. وأنا لاً أعترض على تجارب الستينيات ولكن آعترض على توقف الزمن عند الستينيات".

مسرح الترفيه وجيل النكسة

لماذا لا يتم الحديث عن فترة ما بعد الستينيات مثل السبعينيات والثمانينيات وغيرها؟

لأن هناك مقولة - أعتقد أنها لسعد أردش - سادت بعد النكسة وهى أن الدولة تريد مسرحا للترفيه هذه المقولة أدت إلى ظلم الجماعة المسرحية فى جيل ما بعد النكسة ١٩٦٧.. وظلم أجيال السبعينيات والثمانينيات، وازدهرت فترة التسعينيات بالورش المسرحية ومازالت قائمة حتى الآن، كما ظلم جيل سامى عبد الحليم لأنه وقع بين جيلين ثم جاء المسرح التجريبى وأحدث طفرة.

ماذا عن توظيف التراث بالمسرح؟

"هذا شكل من أشكال التجريد، فألفريد فرج قدم خلطا بين التراث، ألف ليلة وليلة، وتجارب من المسرح اليونانى، وقدم تجارب جديدة مختلفة ولا أحد يستطيع التوقف على تجارب معينة وثابتة. فالنقد الحديث يرى أن الخطاب مسكون بخطابات مرارًا وتكرارًا. فماهية الجديد تتمثل فى إعادة طرحه للقديم بشكل مختلف يضيف إليه.

ماذا تبقى من دعاوى التأصيل التى بدأت على أيدى (توفيق الحكيم، يوسف إدريس، نعمان عاشور) وفى البلاد العربية مثل أشكال الاحتفالية والسامر؟

عندما نتأمل تجارب سعد الله ونوس نجد أنه بدأ تراثيًا وانتهى غربيًا.

وفى أعماله التى قدمها رجع فيها للتراث أمثال (فصل الدم، انتيجون، جثة على الرصيف، الخيزران)، تأثر بمسرح العبث ويونسكو، وقدم "الفيل يا ملك الزمان" وفى أعماله الأخيرة تأثر بالمسرح الغربى أمثال "أحلام شقية، الأيام المخمورة" وغيرهما. وأعتقد أن الجميع ساروا على دربه"

دعاوى التأصيل لم تعد قائمة بنفس القوة التى بدأت بها؟ لماذا؟

بسبب التأثير الطاغى للعولمة فى كل المجالات وعدم قدرة الأشكال التى كان من المتوقع لها إحداث تغيير حقيقى فى المسرح مثل (الاحتفالية، السامر). ففى ترجمتى لكتاب فرنسى بعنوان المسرح من سلسلة "ماذا أعرف؟" وجدت أن الغرب عندما أراد التجديد فى أشكال مسرحية، لجأ إلى فنون الشرق الأقصى وشكل السامر.. واستفاد من الأخير بشكل كبير جداً. ونحن لم نفعل مثلهم ولم نغير ونجدد فى شىء من تراثنا واعتمدنا على التجارب المنقولة ولكن الآن هناك الكثير من الشباب الذى يكتب ويخرج تجربته الفنية وهذا إنجاز فى حد ذاته حتى إن كان لم يبلغ النضج بعد.

كيف تنظر هدى وصفى للنقد المسرحى بمصر الآن؟

"المجلات المتخصصة للنقد المسرحى تقلصت فمجلة "المسرح" الوحيدة التى كانت تهتم بالنقد، تصدر بشكل غير منتظم وبالتالى لا تستطيع مواكبة الحركة المسرحية.. واختفت مجلة آفاق المسرح وغيرها ود. ناصر الأنصارى أكد أنه سيقوم بتنشيط مجلة المسرح. كما أن مساحات النقد فى الجرائد والمجلات قليلة ولا تسمح بتقديم دراسات نقدية حقيقية. وجريدة مسرحنا تحاول القيام بهذا الدور. وبالتالى أصبحت حركة النقد بمصر ضعيفة جدًا ولا تواكب الحركة المسرحية.هنجرة القومى!!

بعض المقولات كانت ترى أنك أثناء رئاستك للمسرح القومى وللهناجر، كانا متشابهين وقيل إنك قمتى "بهنجرة القومى" ما تعليقك؟

من أطلق هذه المقولة قد رحل عن عالمنا حيث أحضر لى نصًا مسرحيًا من تأليفه وطلب تقديمه بالهناجر لكننى لم أوافق؟ ولا أتذكر النص الآن.

وبعدها وجدته يكتب عدة مقالات يهاجمنى فيها ويردد بأننى "هنجرت القومى" وأشياء من هذا القبيل. فى حين أن المسرح القومى كان يعمل بكامل طاقاته، واعتبر الكثيرون أن فترة إدارتى له فترة ذهبية وهذا يتضح من العروض الكثيرة التى قدمت وحققت نجاحًا كبيرًا وإيرادًا عاليًا.

كما أن الفنانة الكبيرة سميحة أيوب كتبت فى مذكراتها بأننى أفضل من أدار المسرح القومى.

ماذا عن العروض التى قدمت؟

كنا نقدم أربعة عروض فى اليوم الواحد (ماتينيه وسوارية) وعروضًا بالإسكندرية، وقاعة عبد الرحيم الزرقانى، خصصت لإنتاج الأعمال العالمية لأن كثيرا من الشباب لم يشاهدها، وعلى المسرح الكبير قدمنا عروض الريبرتوار التى سبق وأن قدمت فى الستينيات والسبعينيات.

والفرق بين العرض المسرحى فى القومى والورشة فى الهناجر أن عروض القومى تستغرق مجموعة بروفات ثم تؤدى إلى عرض مسرحى. وهذا عكس ما كان يفعله الهناجر، حيث كان يقدم لمدة شهرين بروفات لتدريبات ورشة لا تؤدى إلى عرض مسرحى، بل ما يسمى "بنتاج الورشة" فمثلاً ورشة "الساعة التى لم نتعارف فيها" مع الألمان.. والتى اعترض عليها أحدهم وأخذ يصرخ ويقول بأن العرض يهاجم الإسلام والتقط أحد الكتاب فى جريدة معارضة هذه المقولة واستمر فى مهاجمة الهناجر على مدى 23سبوعًا ثم رأينا هذا العرض وقد قدمته عبير على بعنوان "ميدان سكتش" ولم يجد أحد فيه ما قيل بشأنه.

وكانت المخرجة الألمانية قد قدمت صورة بانورامية لكل ما يموج به ميدان العتبة ففى العرض كان هناك شخص يصلى وشخص آخر يبصق أمامه على الأرض فى نفس اللحظة فاعتبر أحد الموجودين أن فى هذا إساءة للإسلام واعتبروا العرض بمثابة غزو ثقافى يسىء لديننا. (وكم من المواقف ولكن لا يصح إلا الصحيح). وقدمنا عدة مسرحيات بالقومى منها "الناس اللى فى التالت" لأسامة أنور عكاشة، بطولة سميحة أيوب، فاروق الفيشاوى،

لو اعتبرنا أن المؤلف له أسبابه فما هى أسباب الصحفى للهجوم عليك؟

كان يكتب بتوجيه من أحد القيادات الذى كان يعتقد أننى أسعى لمناصب إدارية.



الشللية

بعض الأصوات تردد أن د. هدى وصفى تعمل بمبدأ الشللية خاصة بالهناجر هل هذا صحيح؟

هذا الكلام به جانب كبير من الصحة، فما حدث أننا أثناء تبنينا لمجموعة الشباب الذين بدأوا مع الهناجر منذ التسعينيات، قمنا بمساعدتهم كما حدث مع مخرجى الستينيات التى أعطيت لهم فرص متتالية ساعدتهم على تثبيت أقدامهم. وكان اهتمامنا بالقدامى أكبر ممن جاءوا بعدهم وقد رأيت أنه يجب إعطاء الشباب عددا كبيرا من الفرص لكى يثبتوا أنفسهم ويتواجدوا، لأن الفرص القليلة لم تكن لتثبت المواهب التى تحتاج إلى دعم. وهذا كان على حساب آخرين فأنا لا أستطيع أن أقدم أكثر من جيل واحد. فالمسألة كانت من أجل تكريس لمجموعة تواجدت بشكل متميز أمثال "خالد الصاوى، هانى المتناوى، محمد أبو السعود، عبير على، عفت محيى، كريم التونى، وغيرهم".

حاورها: إبراهيم الحسينى
أعده للنشر: محمد جمال كساب



• الحالة الصحية للمخرج د. عادل العليمى تتحسن تدريجياً بعد آخر عملية جراحية إثر تعرضه لأزمة مرضية.

• توجد اليوم مائة طريقة للانتساب للمسرح، مائة مسرح، المئات من المسارح كلها مختلفة ويصعب مقارنتها بعضها ببعض. كيف يمكن تعريف أساس صالح للجميع، إلى أى مسرح ستقوم مدرسة الفن المسرحى بتكوين الطالب؟ بينما يخضع سوق العرض إلى قواعد تقنية واقتصادية للسينما والتليفزيون، فإن المسارح لها هامش حرية أكبر وأكثر مرونة.



جمعية أنصار التمثيل.. التاريخ يستعد للرحيل

"على باب مقرها المتواضع بوسط البلد لافتة عليها اسم الجمعية بالكامل "جمعية أنصار التمثيل والسينما" وتحته تاريخ إنشائها "تأسست عام 1913 95عامًا – تقريبًا – مضت منذ أسس عدد من هواة فن التمثيل هذه الجمعية من كتاب وممثلين ومخرجين ومن عباءة الجمعية خرج أحمد رامى، سليمان نجيب، زكى طليمات، السيد بدير، حسين الشربينى، فايز حلاوة، نجاح الموجى.. وآخرون.

الغبار على اللافتة التى تحمل اسم الجمعية لم يستطع أن يحجب البريق الذى أضفاه على هذا الاسم نجوم شاركوا فى صناعة أيام مجده.. لكنه رسم علامة استفهام كبرى حول واقع الجمعية ومستقبلها.

"النجمة سهير المرشدى التى تترأس الجمعية حاليًا تقدمت لتحمل المسئولية كأول سيدة تجلس على الكرسى الذى سبقها إليه عمالقة كان آخرهم أحمد طنطاوى.. رافضة أن تغلق الجمعية أبوابها، ومن أجلها استقطعت من وقتها ومجهودها الكثير، وبدأت خطة "تنشيط" الدورة الدموية للجمعية العجوز بإقامة ندوات أسبوعية، ودورات تدريبية للممثلين الهوة، أقيمت اثنتان منها بالفعل، وانتهت كل واحدة بورشة عمل وعرض مسرحى".

"وفى جعبة سهير أحلام أخرى كثيرة للجمعية تحول دونها قلة الإمكانيات ولكنها مازالت تتمسك بالأمل والرغبة فى استمرار نشاط أقدم جمعية فنية فى مصر.

ويتفق إبراهيم الشيخ، المخرج ومدير مقر الجمعية، مع سهير فى وقوف قلة الإمكانيات كعقبة أمام الأعضاء، الأمر الذى قد يصيبهم بالإحباط أحيانًا كثيرة.. لكنه يقول:

الحب الشديد للمسرح والانتماء لهذه الجمعية يجعلنا نتجاوز الإحباط ونساهم بجهودنا الذاتية لإعداد مسرح الغرفة الذى نعرض به أعمالنا وهو يستوعب أربعين مشاهدًا عادة يكونون من محبى المسرح ودارسيه، وقد شاركنا فى مهرجان باكثير المسرحى على مسرح المؤسسة الاجتماعية العمالية بشبرا الخيمة بمسرحية "كارامازوف" من إخراجى وحصلنا على المركز الثالث إلى جانب شهادتى تميز لكل من الممثلين أمير وجدى ومحمد جلال. وهذه ليست المرة الأولى التى نشارك بالمهرجانات ونحصد جوائز فقد حصلنا فى 2004 على شهادات تميز لأحسن إخراج وأحسن ممثل أول وأحسن ممثل ثانٍ عن مسرحية "الواد غراب والقمر" التى عُرضت على مسرح قصر ثقافة الفيوم ضمن مهرجان الجمعيات الثقافية.

المخرج التليفزيونى سمير الصدفى وعضو مجلس إدارة بالجمعية وصاحب مشوار طويل داخلها بلغ ثلاثين عاما تابع خلاله كما يقول: المنحنيات التى مرت بها، فقد انضم إليها وهى فى توهجها الفنى حين كانت من الفرق المنافسة للمسرح الحر وكانت تجمع مخرجين وممثلين ومؤلفين كباراً.



فرقة أنصار التمثيل خلال عرض «الأخوة كرامازوف»

أقدم جمعية فنية فى مصر تدخل غرفة الإنعاش.. وأعضاؤها من الهواة يتحدون ضعف الإمكانيات بـ "الرغبة فى البقاء"



سهير المرشدى تتحدث خلال إحدى الندوات

وهو يرى أنٍ قلة الإمكانيات المادية ليست سببًا وحيدًا لتراجع نشاط الجمعية وهناك سبب آخر وراء هذا التراجع ويتمثل فى التفكك الذى دب فى عضد المسرح فى بداية السبعينيات فمعظم أماكن العرض أغلقت وانقلب بعضها إلى دور للسينما وقد أثر ذلك على الفرق الخاصة وعلى الجمعية.

"يؤيد حسنى السيد عضو مجلس إدارة الجمعية والذى يعمل محاميا وكاتبا للسيناريو – ما قاله المخرج الصدفى ويقول: موجة أفلام المقاولات أثرت على المسرح فى الفترة ما بين 1980 - 1985 بشكل عام وأثر ذلك على الجمعية باعتبارها جمعية يغلب عليها الطابع المسرحى وبعد أن كنت أشعر عند دخولى مقر الجمعية بأنى فى معهد تعليمى أيام العمالقة أمثال عبد الوارث عسر ومحمد توفيق وغيرهما، أشعر الآن بأن الجمعية قد تداعت أركانها والسبب ليس راجعا للعامل الاقتصادى فقط، رغم أنه أساسى، فموارد الجمعية تعتمد على إعانة من وزارة الثقافة حوالى تسعمائة جنيه سنويا إضافة إلى الاشتراكات السنوية لأعضائها وهى اشتراكات رمزية قدرها عشرون جنيها لكل عضو، إلى جانب التبرعات. لكن هناك أسباباً أخرى منها غياب الولاء لدى أعضاء الجمعية وخاصة النجوم مثل أحمد عبد الوارث وسامح يسرى والذين لا يهتمون بها ولا يكلفون أنفسهم حتى مشقة الحضور للمقر فى حين كان ولاء أعضاء الجمعية السابقين سببا فى ازدهارها.

المخرج المسرحى أميل شوقى نائب مدير المسرح العائم وعضو الجمعية منذ ثلاث سنوات له رأى مختلف فالمشكلة ليست فى الإمكانيات المادية من وجهة نظره وإنما فى عدم وجود تخطيط مدروس يعمل على توظيف الإمكانيات المادية المتاحة توظيفا إيجابيًا بحيث لا يصبح ضعف الماديات مبررا لتراجع نشاط الجمعية أو توقفه ويقول: ليست هناك صعوبة أن نستعين بالدكتور أشرف زكى لاستئجار مسرح بشكل مدعم يتلاءم مع ميزانية الجمعية أو أن نستعين بمسارح الهيئة.

المخرج المسرحى عصام رشوان عضو الجمعية منذ اثنتى عشرة سنة يضيف بُعداً آخر للقضية حيث يؤكد أن تراجع النشاط يعود أساسًا إلى عدم التفرغ.

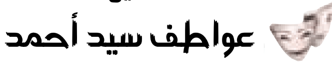
ويشير محمد الشبراوى ممثل هاو وعضو الجمعية إلى أن المجالس الضعيفة التى مرت على الجمعية هى التى ساعدت على إضعافها فقد كان هناك من يأخذها وجاهة.

وإذا كانت الأسباب التى أدت إلى تراجع نشاط الجمعية قد تعددت واختلفت فما هى المجهودات أو المقترحات التى تعد حاليا للخروج من هذا المأزق والعودة إلى الأضواء تقول الفنانة سهير المرشدى: أسعى لإعادة الدعم الذى انقطع عن الجمعية وسأعمل على إصدار مجلة خاصة بالجمعية تساعد على انتشارها. إعلاميا كما ستحقق موردا ماديا قد يساهم فى زيادة ميزانيتها.

محمد الشبراوى يرى أنه من الضرورى وجود أفكار لتنمية موارد الجمعية ويأمل فى تكوين فرقة مسرحية ثابتة تمثل الجمعية وهى الخطوة التى يصفها بأنها كبيرة وتنفيذها ليس سهلا، ووجود هذه الفرق كما يرى الشبراوى سيسمح بمشاركة النجوم فيساعد ذلك على شهرتها وانتشارها ويضيف الشبراوى قائلا: كشباب لا نستطيع أن نصنع شيئا بمفردنا لابد من وجود أسماء لامعة تساندنا ولا بد من إيجاد تنسيق. بين النقابة والجمعية ووزارة الثقافة. ونحن نحتاج إلى رجل أعمال يتبنى الجمعية ويتكفل بالإنفاق عليها لتتحول الأحلام إلى واقع، فالجمعية يمكن أن تصبح معهدا فنيًا يعمل بجانب معهد الفنون المسرحية ومركز الإبداع.

ويتفق أميل شوقى مع ما حدده الشبراوى قائلاً: إذا لم يكن للجمعية دور فى الإنتاج المسرحى فعلى الأقل ينبغى أن يكون لها دور نقدى فيمكن أن تقيم مهرجانا خاصًا أو نادى سينما وميزانيتها ستسمح لها بذلك ولقد فكرنا سابقا فى تقديم عروض بتذاكر لكن الفكرة فشلت بسبب عدم حماس مجلس الإدارة ومن الممكن إعادة طرح هذه الفكرة على المجلس الذى سيتم انتخابه.

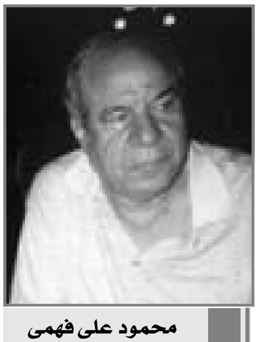
ويأمل المخرج عصام رشوان فى ألا تموت هذه الجمعية ذات التاريخ العريق ويقول: نحن مستمرون فى نشاطنا كهواة رغم ضعف الإمكانيات ونعد للمشاركة فى المهرجانات القادمة، والحقيقة أن حماس الفنانة سهير المرشدى رئيسة الجمعية والدكتور محمود على فهمى سكرتير الجمعية وجهودهما وإخلاصهما يقف حائلا دون إغلاق هذه الجمعية وموتها.

تحقيق:

عواطف سيد أحمد

محمد الشبراوى

عصام الشوان

محمد جلال

محمود على فهمى





المهرجان الوطنى للمسرحية القصيرة بالمغرب

صـ10



مائة سنة تنوير ضحك ولعب وجد وتاريخ

صـ11



ماجدة منير ومحمد صالح .. السيدة الوردية والطفل المريض

أوسكار والسيدة الوردية

حكايات للتسلية تنساب فى نعومة درامية

عن نص لإريك إيمانويل شميث قدمت فرقة جمعية الدراسات المسرحية المستقلة على قراءة مسرحية لنص أوسكار والسيدة الوردية من إعداد وإخراج هانى المتناوى. وهو من النصوص المسرحية "صغيرة الحجم، إذ إنها لا تحتوى إلا على شخصيتين، شخصية أساسية هى شخصيه أوسكار، وهو طفل فى العاشرة من عمره يدور أو يصف الأثنى عشر يومًا الأخيرة له فى الحياة، والشخصية المقابلة هى شخصية السيدة الوردية، صديقة أوسكار المقربه له، من خلال هذا الزمن الدرامى الذى يدور حول الحدث، نتعرف على كل جوانب هذا الطفل عبر أسلوب سردى، يحكى فيه أوسكار عن شخصيات ترافقه فى المستشفى كالطبيب الذى يعالجه الدكتور دِوسلدورف" والفتاة "بيجى" الزرقاء، التى تعانى من مرض يمنع الدم من الوصول لرئتيها، ثم شخصية الأم وشخصية الأب، وهى شخصيات غائبة، يتم التعرف عليها عبر حكايات أوسكار مع صديقته التى تبتكر بدورها حكايات لتسلية طفلها الحبيب وهى - أيضا - غير مؤثرة فى تسيير الحدث، بل فقط تكمل المشهد وربما لأنها ليست شخصية أساسية ولأن النص المسرحى، يخلو من الحدث، كان لأسلوب السرد المسرحى، وجاهة، لطبيعة الطرح الدرامى الذى يتم تقديمه بسلاسة ونعومة، تشبه إلى حد كبير الشخصية التى يقدمها النص المسرحى.
بهذا الفهم تصبح تقنية السرد، نابعة ومتناغمة مع طبيعة الدراما التى يقدمها النص، لكن النص - أيضا - يقترب بصورة ما، من نص الشخصية الواحدة (المونودراما) برغم من وجود شخصية السيدة الوردية وذلك لو تعاملنا مع شخصية أوسكار بوصفها الشخصية الأساسية، التى يدور حولها الحدث (إن كان هناك حدث بالمفهوم التقليدى).
كما أنها - أيضا - هى التى تقوم بفعل السرد، ولا يبقى للشخصية المقابلة سوى الرد على الحوار المسرحى.
ودراميًا يصبح لنصيحة السيدة الوردية - قامت بدورها ماجدة منير- لأوسكار أن يعتبر كل يوم من الاثنى عشر يومًا، بعشرة أعوام، هى النقطة المبدئية لعملية السرد، فيبدأ الطفل أوسكار فى إرسال خطابات يوجهها إلى الله، بعد أن يتعرف عليه بمساعدة السيدة، ومن خلال هذه الخطابات يتعرف على نفسه وطبيعة مرضه ويتعرف على الله ويذهب للمرة الأولى إلى الكنيسة ويشاهد تمثال المسيح وهو مصلوب.
إن هذه التفصيلة أو الموتيف الدرامى، أعنى أن يصبح اليوم الواحد فى حياة الشخصية، بمثابة عشر سنين، كان من شأنها، أن تصبح شخصية أوسكار الطفل الصغير، بما يعانيه، قادرة على التعبير عن حياة الإنسان فى رحلته فى الحياة وهى اللحظات التى عبر عنها الممثل "محمد صالح" فى شخصية أوسكار عجوزًا، بقدر عالٍ من الفهم لطبيعة الشخصية، تحديداً فى الأيام الأخيرة من حياة أوسكار فيكتس الأداء التمثيلى، ببساطة ويسر، مبتعدًا عن الأداء المسرحى الرصين ومقتربًا من الأداء السينمائى برهافته ورقته التعبيرية.

أداء شبه سينمائى برهافته ورقته التعبيرية



تقنية القراءة المسرحية أقرب لروح النص وما يطرحه من أفكار

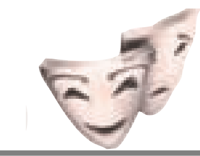


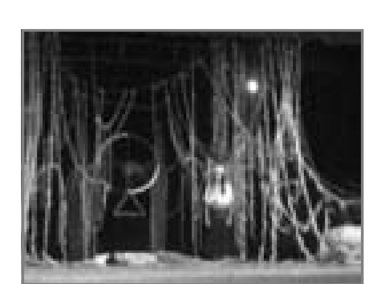
ومسرحيا اعتمد العرض على تقنية فنية، تتناغم مع طبيعة النص المسرحى الذى يخلو من الحدث الذى يمسرح على خشبة المسرح، ومن ثم تصبح تقنية القراءة المسرحية، حيلة فنية، تنطوى على قدر عالٍ من الفهم لطبيعة النص وما يطرحَه منً أفكار ورؤى وهواجس.
فتختزل الرؤية الإخراجية لهانى المتناوى المشهد على المستوى البصرى على أريكة فى عمق المسرح، يجلس على أحد طرفيها "أوسكار" محمد صالح وفى الطرف الآخر تجلس الشخصية المقابلة "السيدة الوردية" ماجدة منير وهما يتجاذبان أطراف الحديث وأمام كل منهما أباجورة، تستخدم أحيانا لإضاءة الوجه عندما يحتاج المشهد لإضاءة مسلطة، فيظلم المسرح ولا يبقى سوى إضاءة تكشف ما تختلج به الشخصية من انفعالات تتبدى على الوجه وهو الجزء الوحيد بجانب صوت الممثل الذى أبقته القراءة المسرحية له لكى يعبر من خلاله، وهو امتحان قاسٍ للممثل، الذى فقد بقية أدواته الجسدية والحركية.
أما فى بقية لحظات العرض، فتبقى الإضاءة الرأسية، التى تسقط على الممثل، لتقوم بالدور نفسه.
لكن هذا الاختزال البصرى، الذى يقتصر أولا فى الحركة المسرحية التى تساعد الممثل لإيصال معانى الشخصية، ثم الاقتصاد ثانيًا فى استخدام إكسسوارات أو ديكور يشرح المشهد إلخ.
يقابله رغبة واضحة لإنتاج عنصر آخر وهو عنصر التخييل الفنى. وإنْ كان فى حالة الديكور أو الرؤية التشكيلية بوجه عام استبدلها هانى المتناوى بحيلة أخرى موفقة وهى الرسومات التى تصور أوسكار وهو حليق الشعر مع بقية زملائه فى المستشفى، مُركزا على ملامح وجهه، إن هذه الرسوم التى إبدعتها "رباب حاكم" قد أضافت للعرض الكثير من المعانى، ببراءتها وقدرتها على تصوير معانى النص، بل إنها المسئولة عن إبراز الجانب الطفولى والبراءة فى شخصية أوسكار.
كما أنها - أيضا - تنطوى على فهم غير تقليدى لعنصر الرؤية التشكيلية، يحسب دون شك للحظة التى وضعها المخرج، عندما أراد التعبير عن هذا النص المسرحى الجميل.
ويبقى شريط الصوت، فى عرض بهذه المواصفات الفنية، عنصرًا مكملاً لبقية عناصر العرض، لقدرته على إعطاء العرض، مذاقا خاصًا، أولاً لنوعية الموسيقى بما أشاعته من جلال وعظمة وسمو، وهو ما يتناغم مع طبيعة الطرح الدرامى الذى يقدمه النص.
ثانيا أن المقطوعات المختارة من موسيقى "ى،س، باخ" قد أضفت على الحدث قدرًا كبيرا من الجدية والوقار، الذى يليق بثمة درامية كالتى أبدعها "إريك إيمانويل شميث".
وأخيرا تحية لفريق العمل الذى شارك فى هذا العرض الممتع والبسيط الذى ذكرنا أن ثمة فنًا جميلاً اسمه المسرح.

عز الدين بدوى

● مجموعة من طلاب معهد الفنون المسرحية أطلقوا مؤخرا «منتدى جديداً» لنشر إنتاجهم على شبكة الإنترنت.

• نلاحظ ما كان يحدث عندما كان ممثل يتم إعداده داخل فرقة مسرحية أو عندما ينقل من فرقة إلى أخرى. كان لا يوجد فصل بين لحظة التعلّم ولحظة ممارسة المهنة. كان الوسط، بتدرجاته واستخداماته وعاداته وقواعده الضمنية للتصرف، يشكّل موقف المتعلم تجاه المهنة.







المهرجان الوطنى للمسرحية القصيرة بالمغرب

إيكو.. وباب المدينة اتسد

اجتهاد تمثيلى

.. مخرجون يحاولون

.. نصوص بلا عنوان



عروض محلية تهتم بالإنسان وهويته والبحث عن الذات



ضمن فعاليات المهرجان الوطنى الأول للمسرحية القصيرة بالمملكة المغربية وبالتحديد فى مدينة سلا، اجتمع المبدعون الشباب من مختلف نواحى المملكة ملبين دعوة معشوقهم الأول "المسرح"، تضمنت فعاليات المهرجان خمسة عشر عرضًا تمثل مختلف المدن المغربية متمثلة فى فرق المسرح الحر والفرق الجامعية من مختلف الأقاليم.

تميز المهرجان بالنصوص المحلية سواء المعدة عن النصوص العالمية أم المقتبسة، ولكن دارت جميعها فى إطار واحد ألا وهو القضايا الإنسانية، فقد اهتمت جميع العروض بالإنسان وهويته والبحث عن الذات فى كل المجالات الحياتية، واهتمت الكثير من العروض بحالات القهر التى يتعرض لها الإنسان سواء كان هذا القهر داخلى "نفسى" أم خارجى يمارس من قبل أخرين.

ومن ضمن هذه العروض عرض "إيكو" لفرقة محترف الدراماتورجيا - كلية الآداب التابعة لجامعة محمد الخامس بالدار البيضاء.

يدور العرض فى إطار تجريبى لتجسيد حياة الممثل وتصوير المتاعب التى تواجه فى الحياة الخارجية والهموم الداخلية التى تؤرقه على المستوى النفسى، وذلك من خلال مجموعة من الشباب الذين يكونون فرقة مسرحية، بدأ العرض بمشهد حالة ميلاد مجموعة شباب من رحم الفضاء المحيط بالمكان، يولد كل منهم ولديه موهبة يريد أن يعرضها على الآخرين مثل الغناء والرقص والتمثيل، تجمع الموهبة بين كل أعضاء الفرقة ليقرروا عمل فرقة مسرحية ولكن تقف العوائق الخارجية مثل العوائق المادية ضد هذا الاقتراح، ولكن يقاوم الجميع هذه العوائق المادية ليكونوا فرقتهم، لتظهر عوائق أخرى ألا وهى الهموم والأمراض النفسية الداخلية لكل منهم والتى تسببها الظروف المحيطة، فهذه الهموم بالطبع تقف عائقًا أمام كل منهم، فهناك من يرى أن الفن لن يحقق له ذاته وسط هذا المجتمع المادى ومنهم من يريد أن يتحكم فى الآخرين ولكنه يواجه بردود أفعال عنيفة، يقاوم الجميع جاهدين لتحقيق الهدف ولكن يتدخل عائق آخر وهو وجود أنثى وسط هذا التجمع الشبابى مما يجعل الجميع فى صراع مع بعضهم البعض للحصول على قلب هذه الأنثى، ويساعد على هذه الفتنة تلك الفتاة نفسها فهى تريد الحصول على أفضل شاب من هؤلاء، وذلك بالطبع خلق روح المنافسة غير الشريفة فى نفوس الجميع، تكاثرت الهموم والعوائق إلى أن رجع كل منهم لمكانه الذى بدأ منه دون الوصول إلى هدف لتولد محاولة جديدة.

قام بإعداد النص ميلود بوشايد عن مجموعة من نصوص يونسكو وبعض النصوص الفرنسية الأخرى ولكنه لم يستطع نسج خط درامى يجمع بين كل الأفكار المطروحة بداخل العرض فجاء النسيج الدرامى مشتتاً لا يطرح قضية مباشرة بل يدور حول مجموعة من القضايا المتشابهة دون الربط بينهما دراميًا، فيعتبر العرض سرداً لمجموعة العوائق التى تقابل أى تجمع فنى بشكل خاص أو تجمع فى أى اتجاه آخر بشكل عام يبدأ فى الظهور، وذلك بالطبع بخلاف الروح التشاؤمية التى سيطرت على العرض.

حاول المخرج عبدالفتاح العرعار أن يهرب من الحالة التشاؤمية للنص من خلال طرح العديد من الأغانى والموسيقى الحية (اللايف) بواسطة مجموعة الممثلين، وقد فرض سيطرته كمخرج على النص وقد تعامل مع النص بشكل جدلى ولذلك لجأ إلى المزج بين المدارس المختلفة مابين التجريب والعبث ولكن لم يعِ إلى أى الاتجاهات يريد أن يقدم عرضه فمن الواضح أنه انساق وراء النص، فتارة يطرح فكرة مثل سيطرة الهموم الداخلية على الجميع، فيتعامل مع هذه الفكرة بواسطة شخص أسمر البشرة يرتدى الملابس السوداء ويحاول التأثير على الجميع، وتارة يقوم بإدخال الرقص الحديث دون أى داعٍ، ولم تكن هناك أى دلالات واضحة لخطوط الحركة المسرحية أو الإيقاعية، وعلى الرغم من عدم استخدامه السينوغرافيا بشكل جيد إلا أنها كانت من أهم إيجابيات هذا العرض فكانت عبارة عن خلفية من الحبال المتداخلة بشكل يبدو أنه عشوائى ولكنه متنظم أشبه بخيوط العنكبوت، وقد استخدم القش ومجموعة من الأوعية الخشبية الكبيرة والتى وظفت بشكل جيد وقد قام خالد بوعسرية بتصميم وتنفيذ سينوغرافيا العرض، وهو أحد طلاب كلية الآداب بجامعة محمد الخامس.

قدم العرض مجموعة من الممثلين على مستوى رائع من فهم وإدراك أبعاد الشخصيات التى يؤديها كل منهم، فعلى الرغم من عدم وجود رابط درامى فى النص المسرحى ولكن الشخوص كانت مرسومة بشكل جيد فاستطاع كل ممثل أن يقدم شخصيته بنجاح، فقد قدمت سلمى عايش نموذج للفتاة المستهترة ولكنها تغيرت عندما وقعت فى شباك الحب بأحد أعضاء الفريق، وقد قدم مسلم بوبكر نموذجاً للممثل المتكامل فلديه صوت رائع وهو أيضًا عازف ماهر للجيتار وبالنسبة للتمثيل فهو متمكن من أدواته ويملك القدرة على التلوين الصوتى، وعبدالحكيم الطائى، وحجى عبدالعظيم قدموا دويتو كوميدياً من خلال الشخصيتين المتناقضتين، ومن المبهر أن جميع ممثلين العرض كان لديهم أصوات غنائية ممتازة فقد أدى كل منهم أغنية حية على خشبة المسرح.

وضمن فعاليات نفس المهرجان قدمت فرقة نوافذ لملتقى الإبداع العرض المسرحى "باب المدينة اتسد" الذى يدور فى إطار اجتماعى كوميدى هزلى سوداوى، ويعرض للصراع الإنسانى القائم بين الطبقتين الكادحة والنخبوية أوالحاكمة، يفصل بين هذين الطبقتين باب المدينة، تقطن الطبقة النخبوية بداخل المدينة ويمثلها القاضى "رجائى الله" وزوجته المتسلطة "لالة عيوش"، ويقطن خارج السور فى العراء وسط قمامة المدينة طبقة المغلوبين على أمرهم ويمثلهم "هاينة" زعيمة المغلوبين على أمرهم ومعاونيها باعبدالسلام وعليوات، وقد اختار المؤلف طائفة الزبالين للتعبير عن هذه الطبقة، كإسقاط على المهانة والذل الذى تعيشه هذه الطبقة.

يبدأ العرض بتذمر الطبقة الكادحة من تلك الحياة المهينة التى يعيشونها، ويحاولون عبور ذلك السور للوصول إلى القاضى حتى يشكوا أمرهم له، ولكن تغلق الأبواب أمامهم، تستمر محاولات هذا الطبقة لعبور هذا السور المنيع ولكن يقف جنود المدينة عائقًا أمام الكادحين فى عبور سور المدينة، لتنجح زعيمة الكادحين (الزبالين) فى اختراق هذه الأسوار، وقبل أن تصل إلى القاضى تقف زوجة القاضى عائقًا أمامها وتعيدها إلى خارج الأسوار وتهدد الجميع بأشد العقوبات إذا ماحاولوا عبور هذا السور مرة أخرى.

لقد استطاع "أمين حارس" مؤلف ومخرج العرض أن يقدم مجموعة من الدلالات الصاخبة التى تظهر مدى ابتعاد القائمين على السلطة والمحكومين، فشبه هذا الحاجز بسور المدينة الكبير الذى لا يمكن لأحد أن يعبره، ولكن عاب النص المباشرة فى كثير من الحوارات التى أفقدت الفكرة الأساسية كثيرًا من قيمتها.

طرح النص فكرة هامة ألا وهى الصراع بين الحاكم والمحكوم ليس فقط على الجانب السياسى بل على الجانب الاجتماعى الإنسانى، ولكن لم يفلح المخرج فى تقديم القالب الجيد لطرح هذه الفكرة، فقد تعامل مع الفكرة بشكل سطحى دون اجتهاد منه فى محاولة تقديم الرموز التى يحملها النص وذلك بالرغم من كونه مؤلف النص.

وقد كانت السينوغرافيا على نفس المنوال فقيرة فى خامتها ومضمونها ولم تعبر عن الحالة المطلوبة فى الجانبين خارج وداخل المدينة، فجاءت الديكورات مدرسية مباشرة، حيث استخدم فيها مجموعة من الموتيفات البسيطة فى محاولة للإشارة إلى المكان الذى يكون فيه الحدث، فعلى سبيل المثال فى مشاهد الطبقة الكادحة كان المنظر ثابتاً وهو عبارة عن كوخ صغير مبنى من القش لا يصلح لأن يدخل أحد الممثلين بداخله ووظيفته الوحيدة الإشارة إلى المكان الذى تعيش فيه الطبقة الكادحة، أما بداخل الأسوار فكان منزل القاضى عبارة عن الفراغ المسرحى بأكمله دون دخول أى موتيفات أو خلفيات، فقط كان الكرسى الذى يجلس عليه القاضى.

أما بالنسبة للتمثيل فقد اتسم بالمحاولات الجادة فى معايشة الشخصيات حيث استطاع جميع الممثلين أن يحققوا التواصل مع الجمهور بخلاف بعض الهفوات، فقد تميز كل من مرهف حافظ، و شكور عبدالخالق من الطبقة الكادحة بالأداء الكوميدى العفوى، وقامت نادين معافى بدور زعيمة الطبقة الكادحة وقد تميز أداؤها بالجدية التى كانت مطلوبة لهذه الشخصية القيادية، وتميز أداء أحمد روجداتم فى دور القاضى بإدراكه لأبعاد الشخصية بينما عاب زوجته الأداء الافتعالى وعدم معايشة الشخصية التى تؤديها وقامت بأداء هذه الشخصية خديجة ربيع.

وفى النهاية حقق هذا المهرجان دوراً هاماً ألا وهو التقاء الشباب المسرحيين وتقديم عروضهم وإتاحة الفرصة لجميع الفرق أن تشاهد جميع العروض مما يعمل على تبادل الخبرات وتنميتها بشكل جيد، وقد جاءت نتيجة لجنة التحكيم مرضية لجميع الأطراف.

كل التحية لهذا المهرجان وجميع القائمين عليه بالمملكة المغربية.



أحمد حمدى

الاهتمام بهوية الإنسان قضية أتسمت بها عروض المهرجان

• الكاتب المسرحى أبو العلا السلامونى ألغى جميع ارتباطاته الأسبوع الماضى بسبب تعرض نجله الأكبر لحادث سيارة.

● فى طريق مواز لهذه المدارس التى كان هدفها إعادة بناء العادات المسرحية، كانت تنشأ مؤسسات أكثر «طبيعية»، وأقل ثورية تتجه إلى إبداع جودة مهنية عالية. هذه المؤسسات هى أيضاً أصل لمدارس رسمية لفن مسرحى والتى توجد اليوم فى كثير من البلاد، وقد نشأت من ضرورة نظام وتوازن تربوى واجتماعى.

عشر أغان فى عرض واحد.. يا بلاش

مائة سنة تنوير ضحك ولعب وجد وتاريخ

راودتنى مجموعة من الأحاسيس المتضاربة وأنا أشاهد العرض المسرحى (مائة سنة تنوير) الذى قدم فى إطار بدء الاحتفال بمئوية جامعة القاهرة تأليف جماعى وإخراج عبير على، فالعرض بالفعل ملئ بكثير من اللحظات الجمالية المضيئة سواء فى التصور الدرامى لصياغة الأحداث أو طريقة تقديمها إلا أنه على الجانب الآخر ملئ بكم ضخم من الشخصيات والأحداث التى كانت عبئا ثقيلاً سواء على العرض أو الجمهور أو أثقلت كاهله للحد الذى أصاب المتلقى بالنفور، ويبدو أن الجانب التأريخى قد طغى على الجانب الجمالى تماماً، ولم تعد هناك فرصة مواتية للاستمتاع بالأداء التمثيلى أو الغنائى وبدا الموضوع وقد غاب عنه الهدف من ورائه، فبداية ما هو المطلوب من أى عرض مسرحى؟!؟ ثم هل الاحتفال بمائة عام على إنشاء جامعة القاهرة يعنى أن نستدعى كل الشخصيات والأحداث التى مرت بتاريخ مصر قبل أو أثناء إنشاء الجامعة؟! جميل أن يكون فريق العمل ملماً بكثير من التفاصيل وعنده من الأفكار والتقنيات التى تعمل على تضفير كل ذلك فى سياق درامى لكن هذا لا يعنى وضع كل تلك الأحداث والشخصيات على المسرح مرة واحدة، فالموضوع لن يحتمل والمتلقى لن يجد المتعة الفنية المرجوة ولك أن تتخيل عرضا مسرحيًا واحدًا قد حوى كل الأحداث والمواقف التى أدت لإنشاء الجامعة؟!

البداية من أغنية إلى أغنية (كلمات فؤاد حداد).

كانت بداية العرض مع أغنية وجيه عزيز (يا ليل من الحب صاحى.. ومن الشقا نعسان) ثم أعقبتها أغنية أيمن بهجت قمر فى مسلسل يتربى فى عزو، بعدها مباشرة بدأت الأحداث عصرية مع نقاش حاد بين فتيات الجامعة حول الممثل أحمد السقا وأهمية الاستعداد لصلاة العصر وليس هناك مانع من أن يتطرق النقاش بدخول الفتيان المقلدين للممثل المشهور أو أبو تريكة أو محمد سعد ويا للجمال والألمعية فقد تطورت اللمحة الكوميدية إلى خوف من الحسد والحاسدين؟!

وفجأة بلا مقدمات اكتشف القائمون على العمل أن هذا الموضوع ليس مهمًا المهم هو سنة ١٩٣٢ حيث أقامت هدى شعراوى حفل تكريم باسم جمعية الاتحاد النسائى للاحتفال بأولى خريجات الجامعة وأول طيارة مصرية وهكذا كانت الموضوعات تتراوح بين الشخصيات العصرية والشخصيات التاريخية بالقدر الذى يصنع نسيجا تدريجيًا ويؤكد على أن منطق التناول الكوميدى الخفيف المطعم بالأحداث والمواقف التاريخية هو أسلم الطرق لذلك النوع من التقديم ومن ثم يمكن لكثير من الممثلين أن يلعبوا أدوارًا متنوعة داخل العمل كما يمكن للدراما أن تتوقف فى أى لحظة لتكون الأغنية التراثية هى المكمل للحدث وهكذا..

هات الوطن يمين.... ودى الوطن شمال
طلع الوطن لفوق.... انزل بوطن لتحت

فالمسرح / الوطن عبارة عن سفينة غير محددة المعالم وعلى كل من يمسك بالدفة أن يتحكم فى مستقبله فإما أن يحاول أن يواكب الأحداث ويراعى مصلحة الوطن أو يتجه بكليته نحو أحلامه وأطماعه فتعلو عليه الأمواج ويصبح فى أسفل سافلين وعليك كمتلق أن تشاهد كثيرًا من الشخصيات التاريخية كفلاشات الكاميرا ما تكاد تظهر حتى تندثر فدورها فى سياق العرض لا يتعدى بضع لحظات على خشبة المسرح فالمهم هو الحدث التاريخى المصاحب للشخصية أو أنه ليس مهما بالمرة، ففى الحالة الأخرى المهم هو مزج التاريخى بالعصرى أو تطابق الأحداث والمواقف أو حتى عدم تطابقها فمن الممكن حشر مجموعة مواقف لا تمت للموضوع بأى صلة اللهم إلا بروزها فى مخيلة الكاتب أو المعد فتكون ذات سلطة على الحدث المقدم على المسرح وكذا فإن كثيرًا من الشخصيات والمواقف كانت تمر على الأحداث مرور الكرام أو حتى مرور اللئام فلم يسلم العرض من التعرض للأوضاع السياسية الراهنة ولكن بالطريقة التى تؤكد على المعانى الخفية تحت الأحداث المعروضة!

كل ذلك تحت عباءة الكوميديا الخفيفة فلا هى تطورت ولا هى تمسكت بتحليل الأحداث والمواقف وكان على المتلقى دائما أن يفاجأ بغرقه مع السفينة فى قاع البحر أو أن يترك عقله جانبًا ويضحك على كذب المصرى أفندى طوال الوقت أو أن ينفر من الشخصيات التى لا تفيد إلا الحشو الزائد عن الحد كما حدث مع شخصية أم نضارة على سبيل الدعابة، وكذا مع شخصية الفتاة العادية أو حتى السيدة الشعبية إلا أن الربط العام بين الأحداث التاريخية ودفة السفينة كان جميلاً من فريق العمل فهى لمحة جمالية أتاحت للعرض الإبحار غير التقليدى فى لحظات التاريخ بل وجعلت عدم الالتزام بالتطور التاريخى الحتمى مقبولا فالأحداث لم تتجه وجهة واحدة وإنما يمكن لك أن تشاهد حدثًا فى عام ١٩٣٢ ثم تشاهد حدثًا قبل ذلك بسنين طويلة فتطور الحدث كان على طريقة التداعى الحر والخلطة يجب أن تتراوح بين أكثر من نسيج وتتيح لكل الاتجاهات أن تتجاور ومن ثم كان منطقيًا أن تشاهد حدثًا تاريخيًا وآخر عصريًا وثالثاً فنيًا فى لحظات متجاورة وكأن اللعب مع الأحداث هو سيد الموقف.

ولما كانت الأحداث سريعة وغير محللة بالقدر اللائق لأهميتها وجدت المخرجة أن أسلم طريقة يمكن أن تعطى للتناول أهميته هى اللجوء للأغانى التراثية المؤداه من مجموعة الممثلين أداءً حيًا ومدربا بشكل جيد فبرغم الكثير من المواقف والشخصيات التى مرت على الوطن فى هذه الحقبة من الزمن إلا أن طريقة تقديمها كانت ضعيفة للغاية بما لا يحقق المرجو من عرض كهذا احتفائى وتأريخى فى نفس اللحظة فكانت تلك الأغانى هى اللمسة السحرية لتحقيق النجاح المرجو من العرض المسرحى.

ويبدو أن الموضوع لم يأخذ وقته الكافى فخرج بهذه الصورة الواهية والتى لا هى أفادت أى شخصية من الشخصيات التاريخية التى استحضرتها ولا أفادت أى حدث من الأحداث الراهنة اللهم إلا فى النذر القليل وبالقدر الذى يخدم فقط سرعة الإيقاع وكان علينا أن نشاهد عدة نهايات للحدث الذى بدأ فى أحيان كثيرة وكأنه لن ينتهى برغم العشر أغنيات التراثية والحديثة وبرغم مس إنجلاند ومس فرنش اللتين تحكمتا فى مصير الوطن لبعض الوقت؟!

أما عن المنظر المسرحى فهو خليط من المقهى الشعبى والسفينة غير محددة المعالم والساحة الفارغة فقد امتلأ مسرح قاعة الاحتفالات الكبرى بالجامعة بكثير من البرتكابلات التى لا تعطى شكلاً مفهومًا يشى بأهمية ذلك التكوين وربما كانت فائدته الوحيدة ترتيب الممثلين عليه بالقدر الذى يظهرهم لدى المتلقى فى أماكن مختلفة يعتبر ذلك التكوين دفة كدفة السفينة (سفينة الوطن) وعلى يمين المشاهد كانت هناك بعض كراسى المقهى الشعبى التى أنشئت لتلائم تقديم شخصيات مثل (حسن ومرقص+ المصرى أفندى).

وكانت الملابس ملائمة إلى حد كبير للشخصيات التاريخية أو العصرية ولو أن المخرجة عبير على قد اهتمت بالديكور قدر اهتمامها بالملابس لكان للعرض شأن آخر فهل اضطرت لهذا التقديم بحيث يسمح هذا التكوين بتعاقب المشاهد دون الحاجة لتغيير المنظر أم أنها وجهة نظر خاصة بملاءمة البرتكابلات لأى مسرح وأى مكان يمكن من خلاله تقديم العرض المسرحى.

إلا أن أهم ما قدمه العرض كان مجموعة الممثلين الذين نراهم أصحاب قدرات جيدة للغاية فرغم زيادة الشخصيات والمواقف المتعاقبة إلا أنهم كانوا على قدر المسئولية ويبدو أنهم أخلصوا للغاية فبدا العرض من خلالهم متماسكًا إلى حد كبير وهم: محمد عبد المعز وهانى عبد الناصر وعماد إسماعيل وجهاد عبد المقصود وإسلام شوقى وعمر صلاح الدين وغادة رفاعى ومحمود كمال وأحمد فتحى.

ويبقى فقط أن أهمس للمخرجة عبير على بأن أى عرض مسرحى هو بالضرورة فن فليست هناك أهمية من إضافة كلمة فن لكلمة مسرحى كما جاء فى كتاب العرض والذى أحييها على أهميته فى رصد التجربة ومتابعتها وبيان عمل الفريق الذى أجده مثابرًا وعلى قدر المسئولية الثقيلة التى ألقيت على عاتقه وأود فقط فى العرض القادم ألا تختلط الأمور كما ظهر فى العرض الأول حتى لا يهرب المتلقى المحب للمسرح.

كما أود أن أحيى الدكتور هانى عبد الناصر، والذى قام بتدريب مجموعة الممثلين على الغناء فقد اهتم كثيرًا بالموضوع الملائم والأداء المناسب لمجموعة الممثلين.لقد بدا العرض المسرحى الذى يحتفل بمئوية الجامعة وكأنه خليط من الضحك واللعب والجد والحب والتاريخ والجغرافيا والموسيقى ومانشتات الجرائد فهل من مزيد... لا أظن!



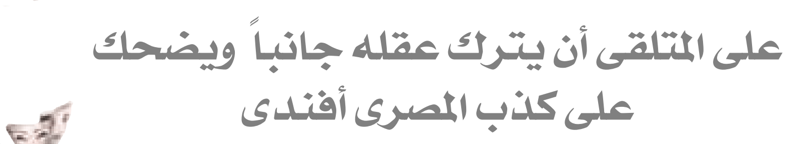


عرض ملىء باللحظات الجمالية المضيئة

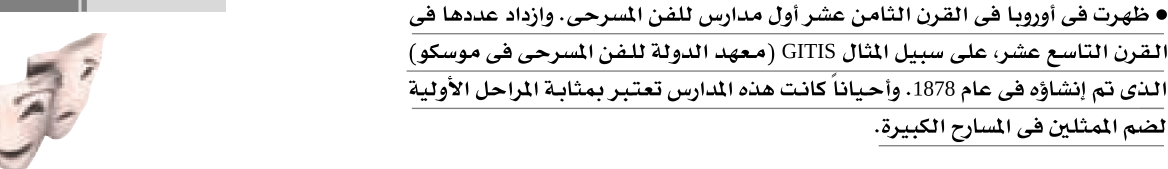


مائة سنة تنوير قدم مجموعة من الممثلين الموهوبين

كثير من الشخصيات ما تكاد تظهر حتى تختفى فدورها لا يتعدى بضع لحظات.. المهم هو الحدث التاريخى



● د. عصام أبو العلا لازم الفراش خمسة أيام بعد تعرضه لنزلة برد شديدة.


• ظهرت فى أوروبا فى القرن الثامن عشر أول مدارس للفن المسرحى. وازداد عددها فى القرن التاسع عشر، على سبيل المثال GITIS (معهد الدولة للفن المسرحى فى موسكو) الذى تم إنشاؤه فى عام 1878. وأحياناً كانت هذه المدارس تعتبر بمثابة المراحل الأولية لضم الممثلين فى المسارح الكبيرة.

حار جاف صيفاً.. دفء ممطر شتاء.. كوميدى أحياناً:

دراما الهروب من مناخ مصر

يقع دائماً المخرج عندما يقوم بإخراج نص مسرحى كتبه هو فى صراع مع نفسه، فهو معجب بكل كلمة كتبها ويصعب عليه بالتالى حذفها أو التعديل فيها، ونادرة هى حالات فض الاشتباك داخل نفسية المخرج بين كونه مخرجاً ومؤلفاً فى آن واحد، وذلك لأنه يصعب عليه تخيل النص أثناء كتابته كصور ذهنية لها خيالها الكتابى الخاص الذى لا يفكر كثيراً بضرورة إيجاد حلول إخراجية لما يُكتب، ثم تخيل النص بعد ذلك فى صور حية مجسدة ربما تتنازل كثيراً عن قناعات الكتابة النصية، وعملية التأليف والإخراج التى تجتمع فى شخص واحد هى عملية فنية موجودة منذ بدايات ظهور الفن المسرحى على الأرض فالكتاب الإغريق القدامى: أيسخيلوس، سوفوكليس، يوربيديس، أريستوفانيس،.... وحتى شكسبير فى القرن السادس عشر، وكلهم كانوا يكتبون أعمالهم ثم يقومون بإخراجها، عملية الفصل وخاصة فى البدايات ربما لم تكن واردة فى أذهانهم أو لم يفكروا فيها من الأصل، ولم يتم الفصل بين الحالتين إلا مع ظهور عملية الطباعة فهى التى سهلت نشر النص المسرحى وتناقله بين أماكن مختلفة، ومن هذه اللحظة أصبح المخرج فى ناحية، وكاتب نصه فى ناحية أخرى.

ربما ساقنى إلى هذه التقدمة مشاهدتى لعرض «حار جاف صيفاً.. دفء ممطر شتاءً» الذى كتبه وأخرجه رضا حسنين لمسرح الشباب ويقدم الآن على قاعة يوسف إدريس بمسرح السلام، فهناك ملامح ظاهرة داخل العرض المسرحى توحى بعدم قدرة المؤلف / المخرج رضا حسنين على حالة الفصل التام بين كونه مؤلفاً وكونه مخرجاً، تظهر هذه الملامح فى اعتماد العرض بشكل أساسى على الحوارات المتبادلة بين شخصيات العرض الإحدى عشرة ، وعدم الاهتمام بالقدر الكافى بتكوينات وتشكيلات الصورة المرئية.

الرؤية السينوغرافية أيضاً دالة وبشكل مباشر وتقليدى على كون مكان الأحداث قاعة مغادرة بأحد المطارات المصرية، هناك أيضاً حالة تطويل فى الحوارات كان يمكن لو تناول النص مخرج آخر أن يقوم باختصارها أو حتى استبدالها بمقطع غنائى أو بتشكيل حركى.. ومع كل هذا تستطيع أن تقضى وقتاً طيباً وممتعاً مع العالم الذى يفترضه ويقدمه لك العرض المسرحى..



الرحلة رقم 999

يفترض النص المسرحى «حار جاف...» كبناء لعالمه، إحدى الحيل الدرامية الشهيرة فى الأدب المسرحى، وهى حيلة الكتابة عن مجموعة من النماذج البشرية وجدت نفسها معاً ورغماً عنها فى تجمع مؤقت، بمعنى أنه تجمع سيستمر لفترة قصيرة من الوقت، سيذهب بعدها كل منهم فى طريق ربما من دون أن يتعارفوا أو حتى ينطق أى منهم ولو بكلمة واحدة، لكن الكاتب الذى يسعى وراء إقامة بناء درامى يلجأ إلى أية عقبة تحول دون انصرافهم لكى تبقيهم مع بعضهم البعض لفترة زمنية قصيرة، وبفعل الموقف والتصادم فى وجهات النظر و.... و.... يتخلق النص المسرحى، وفى «حار جاف..» يلجأ رضا حسنين إلى حيلة تعطل إقلاع الطائرة التى ستقل الرحلة 999 خارج البلاد، ينتظر الجميع، تتصادم آراؤهم وأهواؤهم، هناك فرصة للتعارف و.... و.... لنخرج فى النهاية بنتائج جديدة لكل شخصية من هذه الشخصيات إما بتغير فى السلوك، أو باكتساب معرفة جديدة، أو.... أو....

وفى هذا التجمع فى عرض «حار جاف..» يختار المؤلف نماذج إنسانية مختلفة ومعبرة عن قطاعات متباينة من الناس، فمثلاً نجد رجل أعمال، مريضاً، ممثلاً، محبط، فتاة ليل، باحثاً عن فرصة عمل،... وعبر فعل التصادم يلقى العرض بظلاله على الكثير من مشكلات الوطن كالإحباط وفقدان الثقة ومن ثم الهروب، هروب رجال الأعمال بثروات الوطن، فكرة التنازل عن الشرف وبيعه مقابل السترة... فقط السترة من الجوع والعرى، الهرب للبحث عن عمل لاستحالة وجوده فى الداخل،.... التضحية بالشرف مرة أخرى من أجل تحقيق أحد الأحلام،..... وعبر التصادم ينتج فعل المعرفة فيقرر الجميع رفض فكرة السفر، رجل الأعمال يهرب من المطار مهدداً أحد المسافرين لشكه فيه بأنه من رجال المخابرات، النموذج المحبط من كل ما هو فاسد فى الداخل يقرر رفض السفر أيضا بعدما يموت صديقه المريض الذى تعرف عليه للتو فى قاعة المغادرة، الزوج المخدوع الذى أقنعه أحد المخرجين بعبقريته فى التمثيل يرفض السفر عندما يعرف مقدار التضحية التى كانت ستقدم عليها زوجته عندما يسافر من أجل تحقيق حلمهما المشترك بأن يصبح نجماً و.... و.... كل النماذج التى اختارها المؤلف ترفض السفر، ربما كان هذا منطقياً لو توافرت لكل الشخصيات أسباب هذا الرفض، نموذج الزوج مثلاً هو من النماذج التى لابد وأن ترفض السفر وذلك بفعل كشفه للخدعة التى كان يدبرها له المخرج لكن ما هى الأسباب القصوى والمنطقية التى تدعو «صلاح» أو «سنوسى» مثلاً لرفض السفر، الأول محبط، وكل ما حدث فى هذه الساعات الأخيرة التى قضاها بالمطار تدعو للإحباط أكثر، فما الذى يجعله يعود لنفس الشىء الذى جاء لكى يهرب منه، والآخر يقرر عدم السفر لكى ينتقم من أحد المسافرين لأنه أوحى له بأنه ضابط مخابرات فى حين أنه هو الذى توصل إلى هذا الاعتقاد الخاطئ نتيجة جهله وغبائه... ربما تكون هذه مشكلة درامية أخرى كان من الممكن أن ينتبه لها خاصة بأن يقرر جميع أبطال شخصيات النص المسرحى القيام بنفس الفعل عندما تحدث لهم استثارة ما، فهل يتقبل البشر فى الحياة العادية نفس الأمور بنفس درجة التوتر والحساسية..؟! بالطبع لا فالكلمة من الممكن أن تؤثر فى مجموعة من البشر تأثيرات نفسية مختلفة وبالتالى ينتج عن هذه التأثيرات أفعال مختلفة أيضاً، فما بالنا إذا ما تعرضنا لشخصيات درامية داخل عالم فنى يفترض لنا أنه يقيم بناءً درامياً تقليدياً متماسكاً ولم يدع انتماءه لتيارات كتابيه لها حساسيات أخرى.


سيد الفيومى وهانى النابلسى فى مشهد من العرض

من يستطيع فض الاشتباك بين المخرج والمؤلف حينما يتصارعان داخل شخص واحد؟



الطباعة هى المسئولة عن ظهور مهنة الإخراج!!



درجات البهجة

بالرغم من اتفاقنا أو اختلافنا مع العرض إلا أنه يقدم متعة فنية فى النهاية عبر عدة عوامل أولها وأهمها أنه يحفل بمجموعة متميزة من الشباب لهم جميعاً القدرة على صناعة حالة من البهجة، ويتميزون بقبول شديد وذلك من خلال الروح الكوميدية العالية لـ: سيد الفيومى، والهدوء الانفعالى لـ: خالد عبد الحميد، وحالة المرح والفوضى لـ: هانى النابلسى وتلقائية وفاء حمدى، ومرح چى چى، وصدق محمد عبد الخالق وعفوية أحمد عثمان، وقدرة بدور على التحكم فى انفعالاتها الداخلية، وقوة أداء فتحى عياض رغم صوته المستعار، هذا فى حين بدا محمد حفظى وماهر محمود وهما يتحركان بثقة شديدة داخل الفضاء المسرحى..

وثانى هذه العوامل تلك الروح الكوميدية الساخرة، ربما يكون ثالث هذه العوامل حالة الدفء الإنسانى التى عبر عنها العرض من خلال بعض اللحظات كلحظات التراجع الأخيرة لدى البعض عن السفر، ولحظة موت المريض فى النهاية،.. ساعد على تكثيف وإظهار هذه اللحظات المقاطع الغنائية الصغيرة التى كتبها المسرحى والشاعر محمد زناتى ولحنها وغناها حاتم عزت، أما سينوغرافيا د. سمير شاهين بالرغم من أنها وضعت المتفرج جنباً إلى جنب مع الممثلين إلا أنها قدمت كل شىء بتقليدية شديدة، فقاعة الانتظار ظهرت فقط بدلالتها المباشرة كقاعة الأنتظار بينما اكتفت الإضاءة بدور الفصل بين المشاهد وتم كشف اللعبة كلها عن طريق الإنارة الكاملة لمعظم الوقت، فى النهاية هناك جهد فنى لا نستطيع إنكاره وحالة من البهجة ربما تفاوت درجاتها بحسب متلقيها لكن هذا لا ينفى وجودها ولا ينفى مدى المتعة المتحققة عبرها..

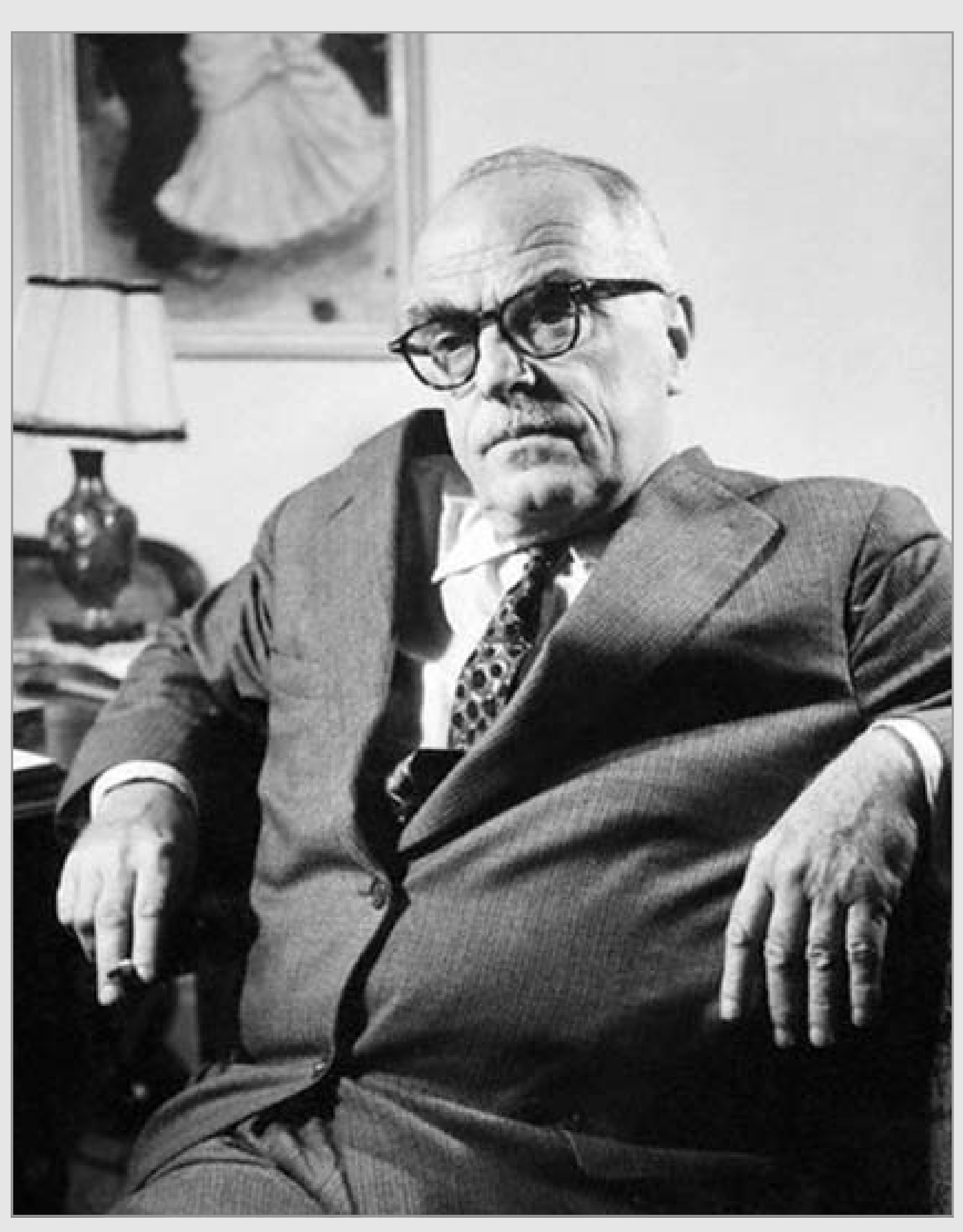

إبراهيم الحسينى

• الكاتب محمد السلامونى انتهى من كتابة نص مسرحى بعنوان «ما يكتمه الليل».





بشق الأنفس



مسرحية من ثلاثة فصول

3

تأليف:

ثورنتون وايلدر

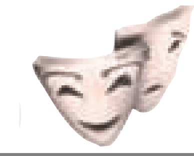
ترجمة :

إبراهيم محمد إبراهيم



14 مسرحنا
جريدة كل المسرحيين

• ومما لا شك فيه، أن هناك شيئاً مجسّداً يمكن تعليمه، ولكن كان لابد من تطهيره، تبسيطه إلى شكل ثابت لابد له - على مر الوقت - ألا يتغير إلا فى حالة عدم دقة تدريجية، وتكثيف المخالفات التى تبسطه أو تبالغ فى مبادئ البداية. وهكذا تتم تقوية أحد أقوى الآراء المُسبقة، وفى أن التقاليد تنحدر عندما تتغير.



الفصل الثالث

قبل رفع الستار، يسمع نداء نفير من خشبة المسرح: يرتفع الستار تقريبا فى ظلام تام. تقريبا جميع المسطحات المكونة لمنزل مستر أنتروبوس موجودة، كما كان الحال فى الفصل الأول، غير أنها تميل بشكل عشوائى بعضها إلى بعض، تاركة فجوات غير منتظمة. بين المسطحات الناقصة هناك اثنان فى الجدار الخلفى، تاركين أطر النافذة والباب خارج الخط بشكل عبثى. خلف خشبة المسرح فى مؤخرة الجانب الأيمن، تشتعل نار حمراء رومانية. يتكرر صوت النفير. تدخل سابينا خلال الباب المائل. ترتدى ملابس تابعة لحملة نابوليونية "إنها أشبه بفتاة الكتيبة"، ملطخة باللون الأحمر والأزرق.

سابينا:
مسيز أنتروبوس! جلاديس! أين أنتما؟ لقد انتهت الحرب. انتهت الحرب. يمكنكما الخروج. لقد وقعت معاهدة السلام. أين هما؟ أف! هل ماتا، أيضا؟ مسيز أنتروبوس! جلاديس! سيصل مستر أنتروبوس هنا بعد الظهر. لقد رأيته توا فى وسط المدينة. أسرعا ضعا كل شىء فى مكانه بنظام. إذ إنه يقول: الآن وقد انتهت الحرب سيكون علينا جميعا أن نستقر ونكون على خير ما يرام.

(يدخل مستر فيتزباتريك، مدير المسرح، يتبعه أعضاء الفرقة جميعا، الذين يقفون وينتظرون على حواف خشبة المسرح، يحاول مستر فيتزباتريك أن يقاطع سابينا)

مستر فيتزباتريك:
ميس سومرسيت، علينا أن نتوقف لحظة.

سابينا:
ربما تكونان مختبئتين فى الخارج فى الخلف.

مستر فيتزباتريك:
ميس سومرسيت! علينا أن نتوقف لحظة.

سابينا:
ما الأمر؟

مستر فيتزباتريك:
هناك تفسير علينا أن نقدمه للمتفرجين. إضاءة من فضلكم.

(موجها حديثه للممثل الذى يقوم بدور مستر أنتروبوس) هلا تفضلت بشرح الأمر للمتفرجين؟

(تضاء الأنوار. ونرى الآن شرفة أو مدرجاً مرتفعاً قد نصب خلف خشبة المسرح، خلف جدار منزل أنتروبوس. من أقصى يمينها ويسارها هناك درجات أشبه بالسلم يهبط إلى أرضية خشبة المسرح).

مستر أنتروبوس:
سيداتى سادتى، لقد وقع حادث مؤسف خلف المسرح. ربما يجب أن أقول: حادث آخر مؤسف.

سابينا:
إنى آسفة. إنى آسفة.

مستر أنتروبوس:
إن الإدارة تشعر، فى الحقيقة، نحن جميعا نشعر أنكم تستحقون اعتذارا. والآن نستميحكم عذرا على أشد الأشياء مدعاة للأسف. ذلك أن سبعة من ممثلينا قد مرضوا. يبدو أن ذلك نجم عن شىء تناولوه. لست أدرى تماما ماذا حدث.

(جميع الممثلين يبدأون فى التحدث معا. مستر أنتروبوس يرفع يده)

مستر أنتروبوس:
والآن! الآن! لا تتحدثوا جميعا مرة واحدة. أتعرف ماذا حدث، يا فيتز؟

مستر فيتزباتريك:
الأمر واضح تمام الوضوح. هؤلاء الممثلون السبعة تناولوا العشاء معا. وأكلوا شيئا ما لم يناسبهم.

سابينا:
لم يناسبهم!!! لقد أصيبوا بتسمم غذائى. إنهم يتألمون فى هذه الدقيقة فى مستشفى بيلفو. إن معداتهم تغسل فى هذه الدقيقة، وهم يتألمون أشد الألم.

مستر أنتروبوس:
لحسن الحظ، سمعنا أنهم سوف يشفون جميعا.

سابينا:
لو أنهم شفوا ستكون هذه معجزة، ستكون معجزة حقيقية. كان السبب هو الشكلمة.

الممثلون:
بل السمك ... الطماطم المعلبة ... بل السمك.



سابينا:
كانت الشكلمة بالليمون. لقد رأيتها بعينى؛ كان بها تعفن فى أسفل.

مستر أنتروبوس:
أيا كان السبب، فهم ليسوا فى حال تسمح لهم بالاشتراك فى هذه الليلة. ونحن، بالطبع، ليس لدينا بدلاء لملء كل هذه الأدوار؛ غير أن لدينا عددا من المتطوعين الرائعين الذين تفضلوا بالموافقة على مساعدتنا على الخروج من هذا المأزق. إذ إن هؤلاء الأصدقاء شاهدوا تدريباتنا، ويؤكدون لى أنهم يحفظون الأدوار والعمل بشكل جيد. دعونى أقدمهم لكم: اللبيس الخاص بى، مستر تريمين، وهو نفسه ممثل شيكسبيرى متميز لعدة سنوات، ومصممة الأزياء، هيستر؛ وخادمة ميس سومرسيت، إيفى؛ وفريد بيلى، رئيس عاملى إرشاد المتفرجين فى هذا المسرح.

(هؤلاء الأشخاص ينحنون بتواضع، إيفى وهيستر فتاتان من الملونين)

مستر أنتروبوس:
والآن، فإن هذا المشهد يحدث قرب نهاية الفصل. ويؤسفنى أن أقول إننا فى حاجة إلى تدريب قصير، مجرد مرور. وبما أن بعضاً منه يحدث فى الصالة، سوف نبقى الستار مرفوعا. فمن شاء منكم، يمكنه الذهاب إلى خارج الصالة للتدخين. أما الباقون، فبوسعهم الاستماع إلينا، أو ... أو يمكنكم التحدث بهدوء معا، كما تحبون. شكرا. والآن، تفضل بتولى الأمر يا مستر فيتزباتريك.

مستر فيتزباتريك:
شكرا. والآن بالنسبة لمن سوف يستمعون، ربما يجب أن أشرح أنه فى نهاية هذا الفصل، عاد الرجال من الحرب، والأسرة استقرت فى المنزل. والمؤلف يريد أن يبين أن ساعات الليل تمر فوق رؤوسهم والكواكب تعبر السماء .. ... آ .. فوق رؤوسهم. وهو يقول من الصعب أن أشرح ذلك أن كل ساعة من ساعات الليل هى فيلسوف من الفلاسفة، أو مفكر من المفكرين العظماء. فالحادية عشرة، على سبيل المثال، تمثل أرسطو. والتاسعة سبينوزا. وهكذا. لا أظن أن هذا يعنى أى شىء. إنه مجرد نوع من التأثير الشعرى.

سابينا:
يقول لا تعنى شيئا! بل إن له معنى. فالثانية عشرة تمر بقول هذه الأشياء البديعة. أعتقد أنها تعنى أنه حين يكون الناس نياما تكون لديهم كل تلك الأفكار الجميلة، على نحو أفضل مما يكون عليه الحال حين يكونون يقظين.

إيفى:
أستميحكم عذرا، أعتقد أنها تعنى أستميحك عذرا، يا مستر فيتزباتريك.

سابينا:
ماذا كنت ستقولين، يا إيفى؟

إيفى:
مستر فيتزباتريك، لقد سمحت لأبى بحضور أحد التدريبات؛ وأبى قس يتبع الكنيسة المعمدانية، وهو يقول إن المؤلف يقصد أنه، كما تمر الساعات والنجوم فوق رءوسنا ليلا، كذلك بالمثل تدور أفكار وآراء العظماء فى الهواء طوال الوقت وهى تفعل فعلها فينا، على الرغم من عدم علمنا بذلك.

مستر فيتزباتريك:
حسن، حسن، ربما يكون الأمر كذلك. شكرا، يا إيفى. على أى حال ساعات الليل فلاسفة. هل أنتم مستعدون، أيها الأصدقاء؟ إيفى، هل يمكنك أن تكونى الحادية عشرة؟ "هذه الحالة العقلية الطيبة التى تمتلك موضوعها بطاقة نسميها ربانية أرسطو.

إيفى:
نعم، يا سيدى. أعرف ذلك، كما أعرف الثانية عشرة وأعرف التاسعة.

مستر فيتزباتريك:
الثانية عشرة؟ مستر تريمين، الكتاب المقدس.

مستر تريمين:
نعم.

مستر فيتزباتريك:
أتعرف العاشرة؟ هيستر، أتعرفين أفلاطون؟

(تومئ بتلهف)



• كل «المدارس» ليست مدرسية. فبعضها استطاعت، خلال فترات طويلة إلى حد ما، تحقيق المرادف لهذه العناصر الحيوية للتعلم التقليدى وذلك بأشكال مختلفة، وظهر ذلك فى المدارس التى أنشئت على هامش مسارح المستحدثين فى القرن العشرين.

مستر فيتزباتريك:
الساعة التاسعة، سبينوزا، أتعرفه يا فريد؟
فريد بيلى:
أجل، يا سيدى.
(فريد بيلى يلتقط رمزا كبيرا من الورق المقوى مطلياً بالذهب لرقم تسعة ويصعد الدرج إلى المنصة.. مستر فيتزباتريك يضرب على جبينه).
مستر فيتزباتريك:
الكواكب!! لقد نسينا الكواكب تماما!
سابينا:
أو، يا إلهى! الكواكب! هل هم مرضى أيضا؟
(الممثلون يومئون برؤوسهم)
مستر فيتزباتريك:
أيتها السيدات والسادة، الكواكب مغنون. ولا نستطيع استبدالهم، بالطبع، لذا عليكم أن تتخيلوا أنهم يغنون فى هذا المشهد. زحل يغنى من حفرة الأوركسترا هنا. والقمر فى أعلا هناك. والمريخ معه مصباح أحمر فى يده، يقف بين المقاعد هناك، هذا غاية فى السوء؛ لكن المشهد كله يحدث أثرا طيبا. على أى حال! مستعد! الساعة التاسعة سبينوزا؟
(فريد بيلى يسير ببطء عبر الشرفة، من اليسار إلى اليمين.)
فريد بيلى:
بعد أن علمتنى التجربة أن الأحداث العادية فى الحياة اليومية هباء عديم الجدوى.
مستر فيتزباتريك:
بصوت أعلا، يا فريد. ورأيت الأشياء التى أرغب فيها والأشياء التى أخشاها"
فريد بيلى:
ورأيت أن الأشياء التى أرغب فيها والأشياء التى أخشاها لا شىء فى حد ذاتها ليست بالطيبة ولا هى بالرديئة إلا بقدر ما يتأثر العقل بها.
مستر فيتزباتريك:
أتعرف البقية؟ وهو كذلك. الساعة العاشرة. هيستر. أفلاطون.
هيستر:
إذن، قل لى، أى كريتياس، كيف يمكن للإنسان أن يختار الحاكم الذى يحكمه؟ ألن
مستر فيتزباتريك:
شكرا. اقفزى إلى النهاية، يا هيستر.
هيستر:
... يمكن أن يتكاسر ألف ضعف فى آثاره على المواطنين.
مستر فيتزباتريك:
شكرا لك. أرسطو، يا إيفى؟
إيفى:
هذه الحالة العقلية الطيبة التى تستحوذ على هدفها بطاقة نسميها ربانية. ونحن الفانون لا نملكها إلا من آن لآخر. وهذه الطاقة هى أكثر الأشياء بهجة وأفضلها. لكن الله يمتلكها دوما. إنها مدهشة داخلنا؛ ولكن كم هى مدهشة عند الله.
مستر فيتزباتريك:
منتصف الليل. منتصف الليل، يا مستر تريمين. بالضبط، لقد قمت بذلك من قبل. وهو كذلك أيها الأصدقاء. إنكم جميعا تعرفون ما ستفعلون. أنزلوا الستار. تضاء الأنوار. الفصل الثالث من مسرحية بشق الأنفس. مع نزول الستار، أنتم، أيها المتطوعون فقط ارتدوا ملابسكم التى ترتدونها. ولا تحاولوا أن ترتدوا الأزياء اليوم.
(تطفأ أضواء المسرح. الفصل يبدأ من جديد. صوت النفير. يرتفع الستار. تدخل سابينا)
سابينا:
مسيز أنتروبوس! جلاديس! أين أنتما؟ لقد انتهت الحرب. لقد سمعتم كل هذا.
(تنطق النقاط الرئيسية بسرعة)
سابينا:
أين هما؟ هل ماتتا، أيضا؟ إلخ. لقد رأيت مستر أنتروبوس فى وسط المدينة، إلخ.
(تبطئ)
سابينا:
إنه يقول: الآن وقد انتهت الحرب سيكون علينا جميعا أن نستقر ونكون على خير ما يرام. ربما تكونان مختبئتين فى مكان ما فى الخلفية. مسيز أنتروبوس!
(تتجول خارجة. تزداد الإضاءة. يرفع باب مسحور فى السقف بحذر وتظهر منه مسيز أنتروبوس من أعلا وسطها وتصغى. إنها شعثاء منهكة. وترتدى فستانا مهلهلا؛ ويغطى شال نصف رأسها. تتحدث إلى أسفل من الباب المسحور).
مسيز أنتروبوس:
لقد انتشر الضوء. ما زال هناك شىء يحترق هناك نيويورك أو جيرسى سيتى. ماذا؟ نعم، أقسم أنى سمعت شخصا يتحرك هنا. لكنى لا أرى أحدا. أقول: لا أستطيع أن أرى أحدا.
(تبدأ فى التحرك على خشبة المسرح. تظهر رأس جلاديس عند الباب السحرى. إنها تمسك بطفل رضيع).
جلاديس:
أو، ماما. احترسى.
مسيز أنتروبوس:
والآن، يا جلاديس، توارى عن الأنظار.
جلاديس:
حسن، دعينى أبقى هنا دقيقة واحدة. أريد للطفل أن ينال بعضا من هذا الهواء النقى.
مسيز أنتروبوس:
وهو كذلك. ولكن افتحى عينيك. سأرى ما يمكننى أن أجد. سوف أحضر لك طبقا من الشربة الساخنة قبل أن ترى جاك روبينسون. جلاديس أنتروبوس! أتعلمين ما أعتقد أنى أرى؟ هناك مستر هوكينز العجوز يكنس المشى الجانبى أمام حانوته. إنه يكنسه بمقشة. ويحى، لابد أنه جن، مثل الآخرين! وأرى بعض الناس يتحركون، أيضا.
جلاديس:
هناك لاما، عودى، عودى.
(مسيز أنتروبوس تعود إلى الباب السحرى وتصغى).
مسيز أنتروبوس:
جلاديس، هناك شىء فى الجو. ذلك أن حركة الجميع مختلفة بشكل ما. فأنا أرى بعض النساء تسرن فى منتصف الشارع.
سابينا:
(من خارج خشبة المسرح) مسيز أنتروبوس!
مسيز أنتروبوس وجلاديس:
من؟!!
سابينا :
(من خارج خشبة المسرح) جلاديس!! مسيز أنتروبوس!
(تدخل سابينا)
مسيز أنتروبوس:
هذا صوت سابينا، إنى واثقة من ذلك ثقتى من أنى على قيد الحياة سابينا! سابينا! هل أنت حية؟!!!
سابينا:
بالطبع، أنا أحيا. كيف كان حالكما، أيتها الفتاتان؟ لا تحاولى تقبيلى. فأنا لا أريد أن أقبل أى بشر ما دمت حية. شش، ليس هناك ما يدعو إلى أن نكون عاطفيين. استجمعا نفسيكما، فقد انتهت الحرب. تنفسا نفسا عميقا انتهت الحرب.
مسيز أنتروبوس:
انتهت الحرب!! إنى لا أصدقك. لا أصدقك. لا أستطيع أن أصدقك.
جلاديس:
ماما!
سابينا:
من هذه؟
مسيز أنتروبوس:
إنها جلاديس وطفلها. إنى لا أصدقك. جلاديس، سابينا تقول إن الحرب انتهت. أو، سابينا.
(سابينا تنحنى على الطفل)
سابينا:
يا إلهى، أما زال هناك أطفال باقون فى الدنيا؟ هل يستطيع أن يتحرك ويبكى وكل تلك الأشياء؟
جلاديس:
أؤكد لك أنه يستطيع. إنه يلاحظ كل شىء بشكل جيد.
سابينا:
من أين حصلت عليه بحق السماء؟ أو، لن أسأل. يا إلهى، لقد عشت طوال هذه السنوات السبع حول معسكر من المعسكرات ونسيت حسن التصرف. الآن علينا أن نفكر فى الرجال العائدين إلى بيوتهم. مسيز أنتروبوس، اذهبى، واغسلى وجهك، إنى خجلة منك. ارتدى أجمل ملابسك. فمستر أنتروبوس سيكون هنا هذا المساء. لقد رأيته توا فى وسط المدينة.
مسيز أنتروبوس وجلاديس:
إنه ما زال حيا!! وسيكون هنا!! سابينا، أنت لا تمزحين، أليس كذلك؟
مسيز أنتروبوس:
وماذا عن هنرى؟
سابينا :
(بجفاء) أجل، هنرى حى أيضا، هذا ما يقولونه. والآن لا تتوقفا كى تتحدثا. أصلحا من شأنكما. جلاديس، إن منظرك فظيع. هل



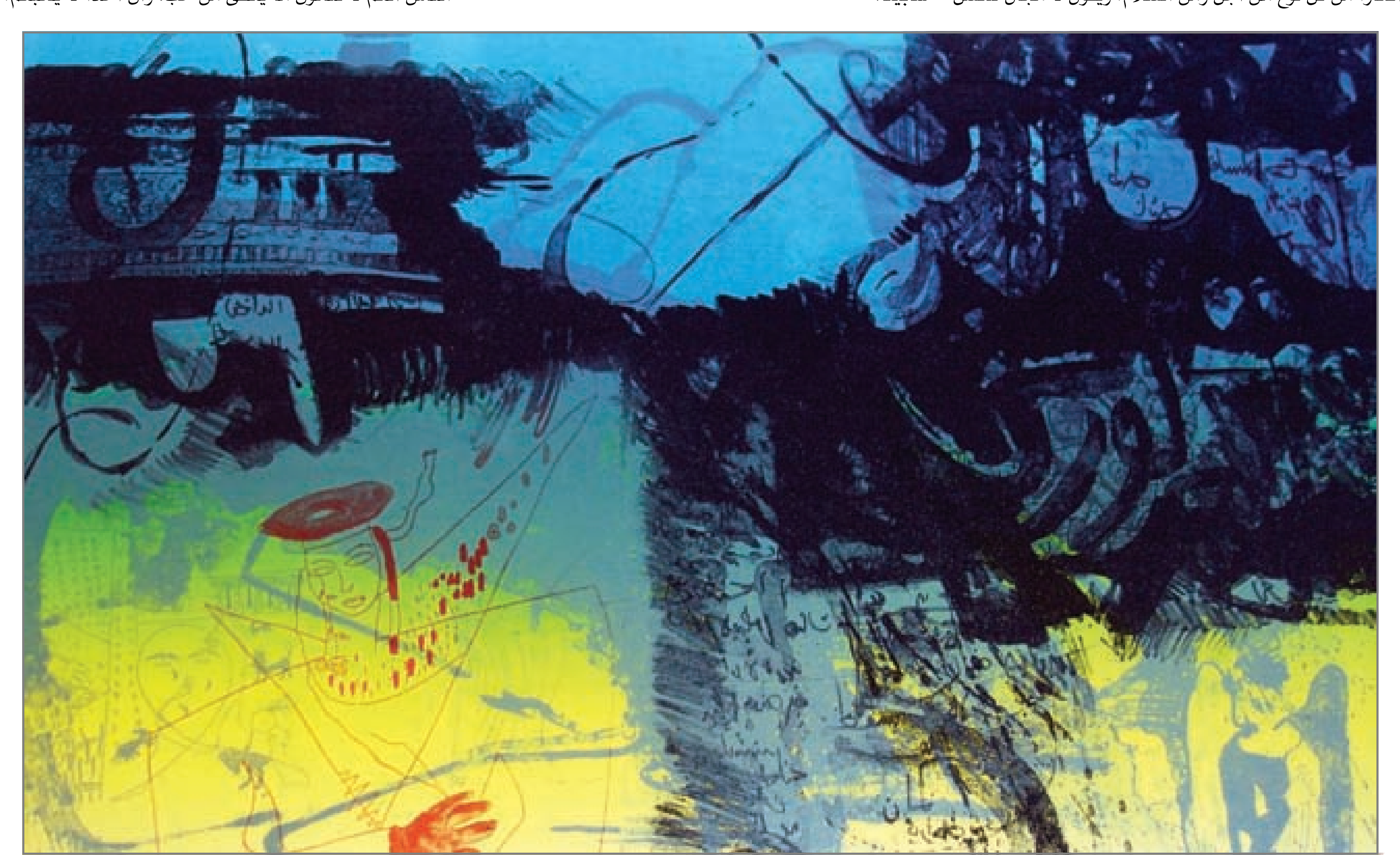
• سمير خفاجى قال إنه يفكر فى إصدار مجلة أسبوعية عن المسرح.. «أهلا وسهلا».





● أحيان كثيرة يتم البحث عن منبع معرفة الممثل فى مستويات التنظيم البدائى للتصرف الآدمى، المبادىء الجسدية التى تميز حركته، «البيوميكنة» الخاصة به، العمليات الذهنية التى تحدد فعله، القوانين البراجماتية للإدراك.

لديك أية ملابس لائقة؟
(سابينا دفعتهما نحو الباب السحرى مسيز أنتروبوس فى منتصف الطريق إلى أسفل)
مسيز أنتروبوس:
أجل، لدى شىء ما أرتديه لهذا اليوم بالذات. ولكن، يا سابين، من كسب الحرب؟
سابينا:
لا تتوقفى الآن فقط اغسلى وجهك.
(يسمع صوت صفارة على البعد)
سابينا:
أو، يا إلهى، ما هذه الضوضاء الخفيفة السخيفة؟
مسيز أنتروبوس:
ماذا، إنها تشبه ... إنها تشبه صفارة الظهيرة التى كانت فى مصنع طلاء الأحذية. **(تخرج)**
سابينا:
إنها هى. يبدو لى أن زمن السلام يحل سريعا... طلاء الأحذية!
(جلاديس فى منتصف الطريق إلى اسفل)
جلاديس:
سابينا، بعد أن يحل السلام، متى سيبدا بائع اللبن فى الحضور إلى بابنا؟
سابينا:
بمجرد أن يستحوذ على بقرة. أعطه وقتا كى يستحوذ على بقرة، يا حبيبتى.
(تخرج جلاديس، تتجول سابينا قليلا حول المكان، وهى تفكر)
سابينا:
طلاء الأحذية! يا ربى! لقد نسيت شكل زمن السلام.
(تهز رأسها، ثم تجلس بجانب الباب المسحور، وتبدأ فى التحدث فى الثقب)
سابينا:
مسيز أنتروبوس، خمنى ماذا رأيت مستر أنتروبوس يفعل هذا الصباح عند الفجر. كان يعلق قطعة من الورق على باب قاعة المدينة. ستموتين حين تسمعين، لقد كانت وصفة لشربة أعشاب لا تسبب الإسهال. إذ إن مستر أنتروبوس ما زال يفكر فى أشياء جديدة. وطلب منى أن أبلغك حبه. ويقول إن لديه أفكارا من كل نوع من أجل زمن السلام. ويقول لا مجال للكسل والتراخى. أو، أجل، أين كتبه؟ ماذا؟ حسن، هاتها. إن أول ما يرغب فى رؤيته هو كتبه. وهو يقول، إذا كنتما قد أحرقتما هذه الكتب، أو لو أن الفئران أكلتها، يقول، لا فائدة من البدء من جديد. ويقول إن الجميع سيكونون رائعين، ومجدين وشديدى الذكاء.
(تمتد يد تحمل مجلدين)
سابينا:
ما هذه اللغة؟ كما أن لديه خططاً كثيرة من أجلك يا مسيز أنتروبوس. فسوف تدرسين التاريخ والجبر وكذلك جلاديس، أما أنا، فسأدرس الفلسفة. يجب أن تسمعيه وهو يتحدث.
(تأخذ مجلدين آخرين)
سابينا:
حسن، هذان باللغة الإنجليزية، على أى حال. آه، لو سمعته وهو يتحدث. كأنما يتوقع منك أن تكونى مزيجا يا مسيز أنتروبوس، من القديسة وأستاذة الجامعة، ومضيفة فى قاعة رقص، إذا كنت تفهمين ما أعنيه.
(مجلدان آخران)
سابينا:
غغغ. اللغة الألمانية!!
(ترقد على الأرض؛ وتحنى أحد مرفقيها، وتضع خدها على يدها، بتأمل)
سابينا:
أجل، سيحل السلام قبل أن نعى ذلك. ففى خلال أسبوع أو أسبوعين سوف ندعوا آل بيركينز لقضاء أمسية هادئة للعب البريدج. وسوف ندير المذياع ونسمع كيف نكون ناجحين باستعمال معجون أسنان جديد. وسوف نتقاطر إلى دور السينما ونرى كيف تعيش الفتيات ذات الوجوه الشمعية كل هذا سوف يبدأ من جديد. أو، يا مسيز أنتروبوس، فليسامحنى الله، لكنى استمتعت بالحرب. فالكل فى أحسن حالاتهم فى زمن الحرب. يؤسفنى أنها انتهت. أو، لقد نسيت! لقد بعث مستر أنتروبوس لك رسالة أخرى أتستطيعين سماعى؟
(يدخل هنرى مسوداً ومحزوناً كئيباً. يرتدى أفرولاً ممزقاً، ولكنه يعلق شارة أدميرال بخيط من كتفه الأيمن، وهناك بقايا من نسيج زينة ذهبية وقرمزية على ساق سرواله. يقف ليصغى).
سابينا:
اسمعا! إنه يقول إن هنرى لا يجب أن تطأ قدماه هذا المنزل مرة أخرى. إذ إنه سيقتل هنرى فورا، حالما يراه. ألا تعرفان ما فعل هنرى؟ حسن، أين كنتما؟ ماذا؟ حسن، لقد صعد هنرى إلى القمة، قمة ماذا؟ اسمعا، سأحكى لكما. ترقى هنرى من عريف إلى كابتن، إلى رائد إلى لواء. لست أدرى كيف أقول ذلك، لكن هنرى هو العدو؛ والعدو هو هنرى. والجميع يعرف ذلك.
هنرى:
سيقتلنى، أليس كذلك؟
سابينا:
من أنت؟ أنا لا أخشاك. لقد انتهت الحرب.
هنرى:
سوف أقتله أنا بسرعة. لقد أضعت سبع سنوات محاولا أن أعثر عليه؛ والآخرون الذين قتلتهم لم يكونوا سوى بدلاء له.
سابينا:
يا إلهى! إنه هنرى!
(يشيح بيده علامة على الغضب)
سابينا:
لست أخشاك، يا هنرى أنتروبوس، فأنت لست أكثر أهمية من أى موظف آخر. اذهب واختبئ ريثما نهدئ أباك.
هنرى:
أول ما يجب فعله هو إحراق كل تلك الكتب القديمة؛ ذلك أن الأفكار التى يستخرجها من هذه الكتب هى التى تجعل الدنيا ... يصعب العيش فيها.
(يندفع إلى الأمام ويبدأ فى ركل الكتب لكنه يسقط فجأة فى وضع جلوس)
سابينا:
دع هذه الكتب!! إن مستر أنتروبوس يتطلع إليها بصفة خاصة. بحق الله، يا هنرى! إنك شديد التعب حتى أنك لا تقوى على الوقوف. سوف تكون أمك وأختك هنا بعد قليل وسوف نفكر فيما يمكن أن نفعله بشأنك.
هنرى:
منذ متى وهما يهتمان بى؟
سابينا:
إنها الشكوى القديمة مرة أخرى. كل ما تفكرون فيه أيها الناس أنكم لا تنالون ما يكفى من حب، وأن أحدا لا يحبكم.

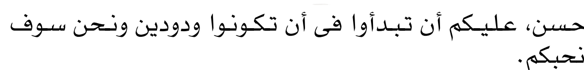


● مركز الفنون بمكتبة الإسكندرية أقام الأسبوع الماضى ورشة للحكى المسرحى.

العدد 34 | 3 من مارس 2008



• مع الأخذ فى الاعتبار الشروط الجديدة للمسرح والنظام الاجتماعى الثقافى الذى يحيط به فإن «المدارس غير المدرسية» تحلّ المشكلة الأساسية للتعلّم. هذه المشكلة لا يمكن تأسيسها فقط على المعرفة المنظمة فى برامج التعليم، يجب أيضاً أن يكوّن ويوسّع المعرفة الخفية، كل ما يعرفه الفرد دون أن يعرف أنه يعرفه.





حسن، عليكم أن تبدأوا فى أن تكونوا ودودين ونحن سوف نحبكم.

هنرى:

(غاضبا) لا أريد أن يحبنى أحد.

سابينا:

إذن كف عن التحدث عن ذلك طوال الوقت.

هنرى:

أنا لا أتحدث عن ذلك أبدا. وآخر شىء أريده هو أن يهتم أى أحد بى.

سابينا:

يمكننى سماع ذلك وراء كل كلمة تفوه بها.

هنرى:

أريد أن يكرهنى الجميع.

سابينا:

أجل، لقد قررت أن ذلك هو ثانى أفضل الأشياء لديك. ومع ذلك، لا فرق هناك. مسيز أنتروبوس! هنرى هنا. إنه متعب جدا، ولا يستطيع الوقوف.

(تظهر مسيز أنتروبوس وجلاديس وطفلها. وهما يرتديان ملابس الفصل الأول. مسيز أنتروبوس تحمل بعض الأشياء فى مريلتها، وجلاديس تضع بطانية على كتفها)

مسيز أنتروبوس وجلاديس:

هنرى! هنرى! هنرى!

هنرى :

(محملقا فيهما) ألديكما شىء يؤكل؟

مسيز أنتروبوس:

أجل، لدى، يا هنرى. كنت أدخره لذلك اليوم ثمرتان من البطاطس المسلوقة. كلا! يا هنرى، إحداهما لأبيك. هنرى!! أعد إلى هذه الحبة حالا.

(سابينا تعاجله من الخلف وتختطف حبة البطاطس الأخرى)

سابينا:

إنه فى غاية التعب ولا يدرى ماذا يفعل.

مسيز أنتروبوس:

والآن، استرح هناك، يا هنرى ريثما أعد حجرتك. كل حبة البطاطس هذه جيدا وببطء حتى تستفيد بكل ما بها من غذاء.

هنرى:

كنت أتمنى لو أنى لم أعد كى أعيش هنا.

مسيز أنتروبوس:

شش ... سأضع هذا المعطف عليك. إن حجرتك لم يصبها أى ضرر تقريبا. فقط جوائزك التى فزت بها فى كرة القدم بليت قليلا. لكنى أنا وسابينا سوف ننظفها غدا.

هنرى:

هل سمعت ما قلت؟ أنا لا أعيش هنا. أنا لا أنتمى لأى أحد.

مسيز أنتروبوس:

ويحى، كيف تقول مثل هذا الكلام! من المؤكد أنك تنتمى إلى هذا المكان. إلى أين تريد أن تذهب؟ يبدو لى أن جبهتك محمومة، يا هنرى. يحسن بك أن تعطينى هذا المسدس، يا هنرى. إذ إنك لن تحتاج إليه بعد الآن.

جلاديس:

(هامسة) انظرى، لقد استغرق فى النوم، ولم يقضم سوى نصف حبة البطاطس.

سابينا:

أو! إنه سبب ما فى العالم من إرهاب.

مسيز أنتروبوس:

سابينا، اهتمى بشئونك، وابدئى فى ترتيب الحجرة.

(يدير هنرى وجهه إلى ظهر الأريكة. مسيز أنتروبوس تضع المسدس بحذر فى جيب مريلتها، ثم تساعد سابينا. تعثر سابينا على حبل مدلى من السقف. فتعلق كل ثقلها عليه، وهى تزمجر، وبينما تجذب الحبل، تبدأ الجدران فى التحرك إلى أماكنها الصحيحة، تحضر مسيز أنتروبوس المناضد المقلوبة، والمقاعد والمساند وتضعها فى وضعها الذى كانت عليه فى الفصل الأول)

سابينا:

هذا هو كل ما نفعله دائما ما نبدأ من جديد! المرة تلو المرة. دائما ما نبدأ من جديد.

(تجذب الحبل فيتحرك جزء من الجدار حتى يصبح فى مكانه. تتوقف متأملة)

سابينا:

كيف لنا أن نعرف أن الحال ستكون أفضل مما كانت قبل ذلك؟ لما نستمر فى الادعاء؟ يوما ما، على أى حال، ستصبح الأرض باردة وحتى يحين ذلك الوقت، سيتكرر وقوع كل هذه الأشياء، وسيكون هناك المزيد من الحروب، والمزيد من جدران الجليد، والفيضانات والزلازل.

مسيز أنتروبوس:

سابينا!! كفى عن هذا الجدال، وواصلى عملك.

سابينا:

وهو كذلك. وهو كذلك. سأواصل فقط من قبيل التعود، غير أنى لن أصدق أى شىء.

مسيز أنتروبوس:

(تثور) سابينا، لقد سمحت لك بالتحدث بما فيه الكفاية، والآن، لا أريد أن أسمع شيئا من هذا. هل على أن أشرح لك ما يعرفه الجميع، كل من لديهم منزل يجب أن يستمروا؟ هل يجب أن أقول لك ما لا يحتاج أى إنسان إلى قوله، لأنهم يقرأونه فى كل العيون؟ استمعى لى الآن.

(مسيز أنتروبوس تمسك بالحبل)

مسيز أنتروبوس:

لقد تمكنت من أن أعيش سبعين سنة فى سرداب وأصنع الحساء من الأعشاب وأصيح دون أن يداخلنى أى شك فى أن هذا العالم لديه عمل يجب القيام به وسوف يقوم به. أتسمعيننى؟

سابينا :

(خائفة) نعم، يا مسيز أنتروبوس.

مسيز أنتروبوس:

سابينا، أترين هذا المنزل، 216 شارع الأرز أترينه؟

سابينا:

أجل، يا مسيز أنتروبوس.

مسيز أنتروبوس:

إن معرفتنا بهذا المنزل تجعلنا ندرك ما يمكننا عمله يوما ما إذا ما احتفظنا بعقولنا. لقد عانت أعداد لا حصر لها من الناس وماتوا من أجل أبنائى ومن أجلنا جميعا مما لا يجعلنا نرتد الآن عما يجب علينا عمله. لذا سوف نصلح هذا المنزل. والآن، اذهبى، يا سابينا، وانظرى ما يمكنك عمله فى المطبخ.

سابينا:

المطبخ! لماذا أجد نفسى دائما وقد عدت إلى المطبخ مهما ذهبت بعيدا؟

(تخرج. مسيز أنتروبوس تفكر فى حديثها الأخير وتسترخى وتتحدث، بابتسامة تذكر)

مسيز أنتروبوس:

يا إله الرحمة! ألم تعرفى أن أبى كان كاهنا؟ وكأنى أسمع صوته يتكلم مع أنه مات منذ خمسة آلاف سنة. أو، ها أنا ذى أتكلم وقد أيقظت هنرى.

(هنرى يتكلم فى نومه بطريقة غير واضحة)

هنرى:

أيها الرفاق ... ماذا فعلوا بنا ... سدوا كل طريق أمامنا. واحتفظوا بكل شىء فى أيديهم. وأنتم تحملتم ذلك. فمتى ستستيقظون؟

مسيز أنتروبوس:

شش! هنرى، عد إلى نومك. عد إلى نومك. عد إلى نومك. هذا أفضل. والآن، فلنذهب ونساعد سابينا.

جلاديس:

ماما، سوف أخرج إلى الفناء الخلفى وأعرض الطفل للهواء. وأبين له أننا لم نعد فى حاجة إلى أن نخاف.

(تخرج جلايس إلى المطبخ. ومسيز أنتروبوس تحملق فى هنرى، وتخرج إلى المطبخ. هنرى يتقلب بعنف فى نومه. يدخل مستر أنتروبوس، وبين ذراعيه الكثير من الأشياء ويمضغ بقية جزرة. وبه عرج خفيف. إنه يرتدى فوق حلة الفصل الأول معطفا طويلا جدا بالنسبة له، حتى أنه ينجر على الأرض. يسقط ما يحمله ويقف لينظر حوله. وعلى الفور، يثبت انتباهه على هنرى، الذى تتضح الكلمات التى يقولها)

هنرى:

وهو كذلك. ماذا تبقى لكم كى تخسروه؟ ماذا فعلوا من أجلنا؟ هذا صحيح، لا شىء. حطموا كل شىء. لا يهمنى ماذا تحطمون. إذ إننا سوف نبدأ من جديد، وسوف نجعلهم يرون.

(مستر أنتروبوس يخرج مسدسه ويمسكه وهو مصوب إلى أسفل. يتحرك نحو الأضواء الأمامية وظهره نحو المتفرجين. يرتفع صوت هنرى وينتفض مستيقظا. يحملق كل منهما فى الآخر. ثم يجلس هنرى بسرعة. خلال المشهد التالى، يتم تمثيل دور هنرى، ليس كشاب أسىء فهمه أو شاب مضلل، وإنما كتجسيد لشر قوى لا يمكن التصالح معه)

هنرى:

وهو كذلك! افعل شيئا ما. **(صمت)**: لا تظن أيضا أنى أخشاك. وهو كذلك، افعل ما كنت تعتزم فعله. هيا. **(بغضب)** أطلق النار على، أقول لك. إنك لست بحاجة إلى أن تفكر فى أنى أمت لك بأى قرابة. إذ إنى ليس لى أب أو أم، أو إخوة إو أخوات. ولا أريد أيا من هؤلاء. بل إنى ليس لى أى مخلوق؛ ولن يكون لى شىء من ذلك أبدا. فأنا وحدى، وهكذا أريد أن أكون وحدى. لذا يمكنك أن تطلق النار على.

مستر أنتروبوس:

أنت آخر من كنت أريد أن آراه. ذلك أن مجرد منظرك يجفف ينابيع جميع خطتى وآمالى. إنى أتمنى لو أنى كنت ما أزال فى

• د. يسرى خميس يناشد فرقة قصر ثقافة الفيوم، التى قررت تقديم ترجمته لنص «ظل الحمار» لدورينمات، الاتصال به للتعاون معها.

• إن الجزء الخفى من الجبل الجليدى للمعرفة يسمح بعد الخروج من الطريق، مع إعادة رسم الطريق هنا وهناك. إن هذه القدرة على إعادة رسم الأشكال الثابتة هى التى تجعل من «الطراز المشفر» فناً حقيقياً.



الحرب، لأن قتالك أسهل من العيش معك. إن الحرب بهجة أتسمعنى؟ إن الحرب بهجة إذا ما قورنت بما يواجهنا الآن: من بين ما يواجهنا محاولة بناء زمن للسلام معكم.

(يتجه مستر أنتروبوس إلى النافذة)

هنرى:

لن أكون جزءاً من السلام معك. إذ إنى سوف أذهب بعيدا جدا عن هنا وأقيم عالمى الذى يناسب حياة الإنسان. حيث يكون الإنسان حرا، وتتاح له الفرصة ويفعل ما يريد فعله بطريقته هو.

(مستر أنتروبوس ينتبه؛ ويفكر. يلقى بالمسدس من النافذة ويستدير وهو مفعم بالأمل)

مستر أنتروبوس:

هنرى، فلنحاول مرة أخرى.

هنرى:

نحاول ماذا؟ أعيش هنا؟ أتحدث بكلمات مهذبة وسط المدينة للعجائز من أمثالك؟ أقف كحمل وديع فى الشوارع حتى يتحول الضوء الأحمر إلى ضوء أخضر؟ أكون ولدا طيبا، وحملا وديعا، كما تقول كل تلك الأفكار المتعفنة التى تستخرجها من كتبك؟ كلا. سوف أقيم عالما، وسوف ترى.

مستر أنتروبوس:

(بقوة) كيف تستطيع أن تقيم عالما يعيش فيه الناس ما لم تقى النظام بداخلك أولا. انتبه جيدا لما أقول: سوف أواصل قتالك حتى النفس الأخير طالما كنت تخلط فكرتك عن الحرية مع فكرتك عن الاستئثار بكل شىء لنفسك. ولن تأخذنى بك شفقة. ولسوف أتبعك فى أقصى أركان الأرض الأربعة. فأنا وأنت نريد الشىء نفسه؛ ولكن إلى أن تفكر فيه باعتباره من حق الجميع، أنت عدوى اللدود ولسوف أحطمك. أسمع صوت أمك فى المطبخ. هل رأيتها؟

هنرى:

ليست لى أم؟ ضع هذا فى ذهنك. إنى لا أنتمى لهذا المكان. ليس لدى ما أفعله هنا. وليس لى وطن.

مستر أنتروبوس:

إذن، لم جئت هنا؟ وأمامك الدنيا بأسرها، لماذا جئت إلى هذا المكان بالذات: 216 شارع الأرز إكسيلسيور نيوجيرسى؟ ... حسن أجبنى.

هنرى:

وماذا لو فعلت؟ ماذا لو أردت أن أنظر إليه مرة أخرى، كى أرى هل.

مستر أنتروبوس:

أو، إنك مرتبط فعلا حين تدخل أمك عليك أن تكون مهذبا. هل تسمعنى؟

هنرى

(بشدة) ما هذا؟ كن مهذبا. لا تقل لى يجب.

مستر أنتروبوس:

اصمت!

(تدخل مسيز أنتروبوس وسابينا)

هنرى:

لا يستطيع أحد أن يقول لى يجب. لقد كان الجميع ينهروننى، طوال حياتى، الجميع، كل شىء، كلكم. سوف أكون حرا، حتى لو قتلت نصف العالم من أجل ذلك. والآن، أيضا. فلأضع يدى على رقبته. سوف أجعله يعرف.

(يتقدم نحو مستر أنتروبوس فجأة، تقفز سابينا بينهما، ثم تصيح بشخصيتها كممثلة)

سابينا:

توقفوا توقفوا! لا تؤدوا هذا المشهد! أنتم تعرفون ماذا حدث فى الليلة الماضية. أوقفوا المسرحية.

(الرجلان يسقطان إلى الوراء ويلهثان وهنرى يغطى وجهه بيديه)

سابينا:

فى الليلة الماضية كدت تخنقه. لقد اعتدت على العنف. كف عن ذلك.

هنرى:

هذا صحيح. إنى آسف. لست أدرى ماذا ينتابنى ولا آخذ عليه أى شىء. بل إنى أحترمه كثيرا. ... إنى ... إنى معجب به. لكن شيئا ما ينتابنى. كأنما أعود إلى سن الخامسة عشر مرة أخرى. أنا ... أنا ... اسمعوا لقد اعتاد أبى أن يضربنى بالسوط ويحبسنى كل ليلة سبت. ولم يكن لدى أبدا ما يكفى كى آكله. ولم يعطنى أبدا ما يكفى من النقود كى أشترى ملابس لائقة. وكنت أخجل من أن أذهب إلى وسط المدينة. ولم أستطع أبدا أن أذهب إلى الحفلات الراقصة. لقد كان أبى وعمى يضعان قواعد فى طريق أى شىء أردت أن أفعله. بل حاولا منعى من الحياة تماما. إنى آسف. إنى آسف.

مسيز أنتروبوس:

(بسرعة) كلا، استمر. أكمل ما كنت تقوله. قل كل شىء.

هنرى:

فى هذا المشهد أشعر كأنى عدت إلى المدرسة الثانوية مرة أخرى. أشعر أن بداخلى فراغا، الفراغ الناتج عن أنى مكروه وأمامى طريق مسدود. ولا يمتلئ هذا الفراغ إلا بفكرة واحدة هى أن عليك أن تضرب وتقاتل وتقتل. اسمعوا، أشعر كأنى يجب أن أقتل شخصا آخر حتى لا ينتهى الأمر بأن أقتل نفسى.

سابينا:

هذا غير صحيح. لقد كنت أعرف أباك وعمك وأمك. أنت الذى تخيلت ذلك كله. ماذا تقول، لقد فعلوا كل ما يستطيعون من أجلك. كيف تقول مثل هذه الأشياء؟ إنهم لم يحبسوك.

هنرى:

بل فعلوا ذلك. أجل، فعلوا ذلك. كانوا يتمنون لو لم أولد.

سابينا:

هذا غير صحيح.

(مستر أنتروبوس بصوته كممثل يقوم بالدور يتحدث بتنديد بالذات ولكن بطريقة هادئة وبتفاخر)

مستر أنتروبوس:

انتظروا دقيقة. لدى ما أقوله، أنا أيضا. كونه يريد أن يخنقنى فى هذا المشهد ليس خطأه بالكامل. إنه خطئى أنا أيضا. إذ إنه لم يكن ليشعر بهذا الشعور ما لم يكن بى ما يذكره بهذا كله. فهو يتحدث عن فراغ. حسن، هناك فراغ بداخلى، أيضا. أجل عمل عمل، هذا كل ما أفعله. لقد توقفت عن أن أعيش. لا غرو إذن فى أن ينتابه كل هذا الغضب حيالى.

مسيز أنتروبوس:

لقد قلتها على الأقل.

سابينا:

نحن جميعا أشرار بشكل ما، هذه هى الحقيقة التى يحاسبنا عليها الله.

(مسيز أنتروبوس تومئ للحظة ثم تتقدم إلى الأمام)

مسيز أنتروبوس:

(بهدوء) هيا! تعال وضع رأسك تحت ماء بارد.

سابينا:

(هامسة) سوف أذهب معه. لقد عرفت منذ زمن طويل. وعليكما الاستمرار فى المسرحية. تعال معى.

(ينهض هنرى ويذهب مع سابينا، لكنه يستدير عند الخروج ويتحدث إلى مستر أنتروبوس)

هنرى:

شكرا. أشكرك على ما قلت. سأكون على ما يرام غدا. ولن أفقد السيطرة على نفسى فى هذا الجزء. أعد بذلك.

(يخرج هنرى وسابينا يتجه مستر أنتروبوس نحو الباب الأمامى، ويحكم إغلاقه. تتجه مسيز أنتروبوس إلى أعلا المسرح وتضع المقعد ملاصقا للمنضدة)

مسيز أنتروبوس:

هل تعرج، كما أرى، يا جورج؟

مستر أنتروبوس:

أنا. نعم، قليلا. ذلك أن جرحى القديم من الحرب الأخرى بدأ يؤلمنى مرة أخرى. غير أنى أتمكن من التحرك.

(مسيز أنتروبوس تنظر من النافذة)

مسيز أنتروبوس:

هناك بعض الأضواء. إنها الأولى منذ سبع سنوات. والناس يسيرون فى الشوارع جيئة وذهابا. هناك فى هوكينز يشعلون نارا فى الهواء الطلق احتفالا بالسلام العادل. وهم يرقصون حولها كأنهم "خيال مقاتة" أو فزاعة.

مستر أنتروبوس:

نار فى الهواء الطلق! كأنهم لم يروا ما يكفى من الأشياء التى تحترق! ماجى، هل مات الكلب؟

مسيز أنتروبوس:

منذ زمن طويل. لم تعد هناك كلاب فى إكسيلسيور. ها أنت عدت مرة أخرى! بعد كل تلك السنين. لقد توقفت عن الاعتماد على الخطابات. ذلك أن القليل الذى وصل منها كان متأخرا بين ستة أشهر وسنة.

مستر أنتروبوس:

نعم، إن المحيط ملىء بالخطابات، مع غيرها من الأشياء.

مسيز أنتروبوس:

اجلس، يا جورج، إنك متعب.

مستر أنتروبوس:

كلا، اجلسى أنت. إنى متعب، لكنى قلق.

(فجأة بينما هى تتقدم)

مستر أنتروبوس:

ماجى! لقد فقدتها. لقد فقدتها.

مسيز أنتروبوس:

ماذا، يا جورج؟ فقدت ماذا؟

مستر أنتروبوس:

فقدت أهم الأشياء جميعا: الرغبة فى أن أبدأ من جديد، البدء فى البناء.

(مسيز أنتروبوس تجلس على المقعد على يمين المنضدة)

مسيز أنتروبوس:

حسن، سوف تعود إليك.

مستر أنتروبوس :

(عند النافذة) لقد فقدتها. فى هذه الدقيقة أشعر كما يشعر هؤلاء الناس الذين يرقصون حول النار مجرد الارتياح. مجرد الرغبة فى الاستقرار؛ أن نعود إلى ما كنا فيه وأمنع الجيران من السير فوق عشب حديقتى. ولكن أثناء الحرب فى خضم كل ذلك الدم والقذارة والحر والبرد فى كل نهار وكل ليلة كانت هناك لحظات رأيت فيها، يا ماجى، الأشياء التى يمكننا أن نفعلها حين تنتهى الحرب. فحين تكونين فى الحرب، تفكرين فى حياة أفضل؛ وحين تنعمين بالسلام تفكرين فى حياة أكثر دعة. لقد فقدت الرغبة. وأشعر بأنى متعب ومريض.

مسيز أنتروبوس:

اسمع! إن الطفل يصيح. وإنى أسمع جلاديس تتحدث. ربما تحاول أن تهدئ هنرى مرة أخرى. حين كنا أنا وجلاديس نعيش هنا كديدان، وكفئران وحين أجهدنا ذهننا لإنقاذ حياة الطفل كانت الفكرة الوحيدة التى تعلقنا بها هى أننا أنا وأنت سوف نستخلص شيئا جيدا من كل هذه المعاناة. وكنا نهمس فى الليل والظلمة بهذا الهدف، على الرغم مما كنا نحس به من جوع ومرض. أو، جورج، عليك أن تستعيد هذه الرغبة من جديد. إنى لاعجب! ماذا أبقى علينا على قيد الحياة كل هذه السنوات غير ذلك؟ وحتى الآن، ليست الدعة والراحة هى ما ننشده. فبإمكاننا أن نعانى طالما كان ذلك ضروريا؛ وما عليك إلا أن تعيد إلينا هذا الوعد.

(تدخل سابينا ومعها مصباح مضاء. وهى ترتدى ملابس الفصل الأول)

سابينا:

مسيز أنتروبوس.

مسيز أنتروبوس:

نعم، يا سابينا.

سابينا:

هل ستحتاجين إلىّ؟

مسيز أنتروبوس:

لا، يا سابينا، يمكنك الذهاب إلى الفراش.

سابينا:

● التغيير هو حياة التقاليد، المبنية على جدلية بين المحافظة والتجدد ، هذه الجدلية لا يمكن أن توجد إلا عندما يكون هناك فنانون قادرون على إعادة التعبير، لدرجة أن يصبحوا من الصعب التعرف عليهم أو على الأشكال التى تمتد جذورها فى معرفتهم الضمنية.

بيتا، أو وطنا. كل ما أطلبه هو أن تكون لدى الفرصة كى أبنى عوالم جديدة ولقد منحنا الله دائما هذه الفرصة. وأعطانا **(يفتح كتابا)** أصواتا ترشدنا؛ وكذلك القدرة على تذكر أخطائنا كى نأخذ حذرنا. سوف نذكر، أنا وأنت يا ماجى فى زمن السلام كل القرارات التى كانت واضحة أمامنا أيام الحرب. لقد سرنا طريقا طويلا. وتعلمنا. وما زلنا نتعلم. وخطوات رحلتنا موضحة لنا هنا.

(يقف بجانب المنضدة ويقلب صفحات كتاب)

مستر أنتروبوس:
أحيانا هناك فى الحرب وأنا أقف طوال الليل فوق أحد التلال كنت أحاول أن أتذكر بعض الكلمات المكتوبة فى هذه الكتب. وكانت تعود إلى ذهنى أجزاء منها وعبارات. وبعد فترة، كنت أضع أسماء لساعات الليل.

(يجلس ويبحث عن فقرة فى الكتاب)

مستر أنتروبوس:
اعتدت أن أسمى الساعة التاسعة سبينوزا. أين هى. "بعد أن علمتنى التجربة"

(يختفى الجدار الخلفى ويكشف عن المنصة، ويتحرك فريد بيلى من اليسار إلى اليمين، وهو يحمل رقمه. مسيز أنتروبوس تجلس بجانب المنضدة وتقوم بالحياكة)

فريد بيلى:
"بعد أن علمتنى التجربة أن الأحداث العادية فى الحياة اليومية هباء لا جدوى لها؛ ورأيت أن جميع الأشياء التى أرغب فيها والأشياء التى أخشاها ليست جيدة أو سيئة فى حد ذاتها إلا بقدر ما يتأثر العقل بها؛ عزمت على الفور على أن أبحث عما إذا كان هناك شىء صالح يمكن نقله للإنسان."

(دون انقطاع، تقريبا، تبدأ هيستر فى عبور المنصة وهى تحمل رقم عشرة. تظهر جلاديس عند باب المطبخ، وتتحرك نحو مقعد أمها)

هيستر:
"إذن، أخبرنى، يا كريتياس، كيف يمكن للإنسان أن يختار الحاكم الذى يحكمه؟ ألا يختار الرجل الذى أقام النظام أولا داخل نفسه، عالما أن أى قرار منبعه الغضب أو التكبر أو الغرور يمكن أن يكون له أثره على المواطنين ألف مرة".

(تختفى هيستر، وتبدأ إيفى فى الكلام كرقم أحد عشر)

إيفى:
هذه الحالة العقلية الطيبة التى تستحوذ على هدفها بطاقة نسميها ربانية. وهذه، نحن البشر الفانين، لا نحققها سوى من حين لآخر، وهذه الطاقة هى أكثر الأشياء سرورا وأفضلها. لكن الله يمتلكها دوما. إنها مدهشة فى داخلنا؛ ولكن ما أروعها عنده!"

(بينما يبدأ مستر تريمين فى التحدث، يظهر هنرى على حافة المشهد، غارقاً فى التفكير لكنه حاضر)

مستر تريمين:
"فى البدء خلق الله السماوات والأرض؛ وكانت الأرض خرابا وأخلية وعلى وجه الغمر ظلمة وقال الرب ليكن نورا فكان نور"

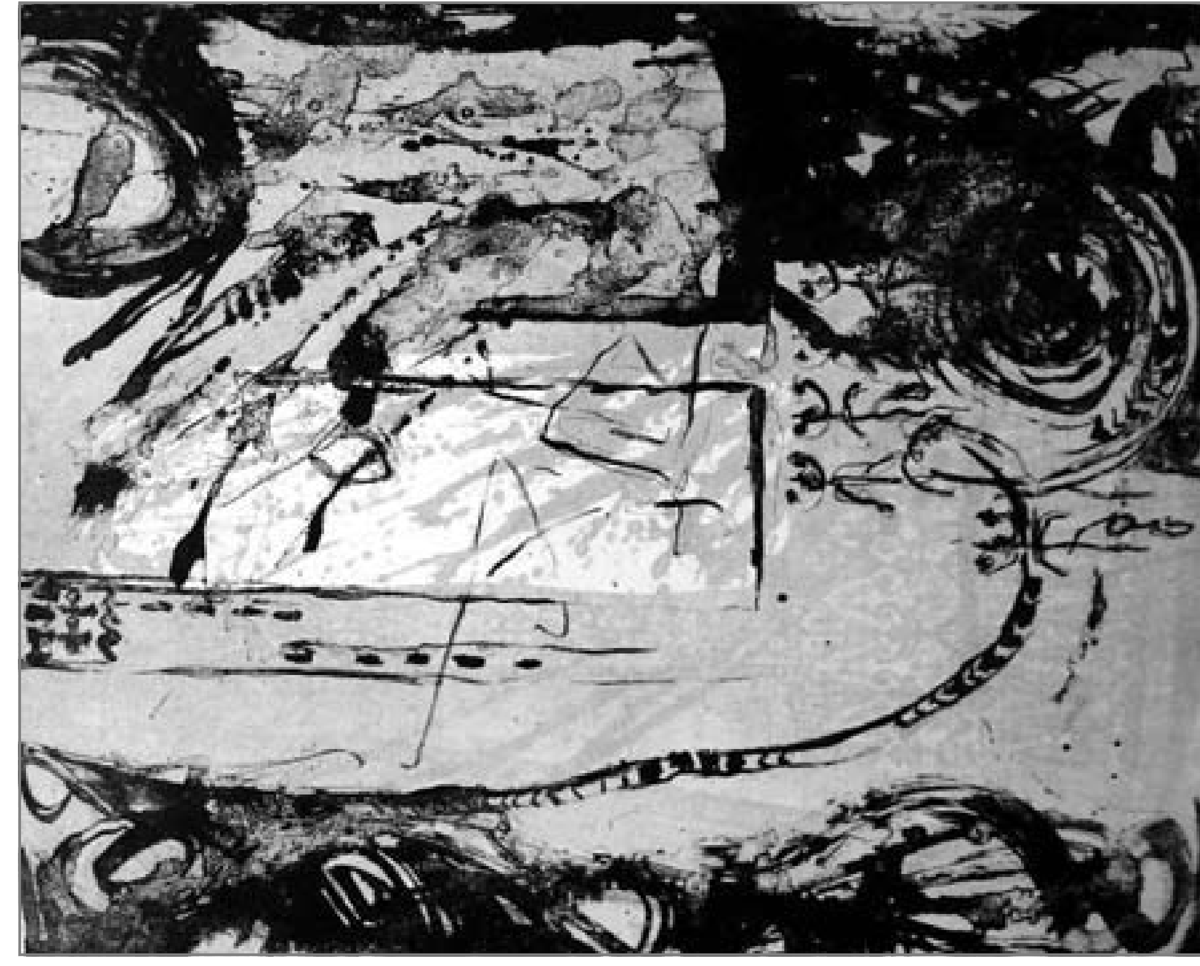
(إظلام مفاجئ. صمت، فيما عدا الدقات الأخيرة لجرس منتصف الليل. ثم فجأة أيضا تضاء الأنوار، وترى سابينا واقفة عند النافذة، كما حدث فى بداية المسرحية)

سابينا: أو! أو! أو! الساعة السادسة ولم يعد السيد إلى المنزل بعد. أرجو من الله ألا يكون شىء خطر حدث له وهو يعبر نهر هادسون. لكنى لن أفاجأ. العالم يضرب أخماسا فى أسداس. أما لماذا لم يهو المنزل على رؤوسنا، فهذه معجزة بالنسبة لى.

(تتجه نحو الأضواء الأمامية)

سابينا:
من هنا بدأتم. وما زال علينا الاستمرار عصورا وعصوراً. اذهبوا إلى منازلكم. ذلك أن نهاية المسرحية لم تكتب بعد. فرأس مستر ومسيز أنتروبوس مليئتان بالخطط وهما واثقان كما كانا فى اليوم الأول الذى بدءا فيه. ولقد طلبا منى أن أقول لكم: تصبحون على خير ..

(ستار)



مسيز أنتروبوس، إذا كان هذا لا يضايقك، أريد أن أذهب إلى موقع النار وأحتفل برؤية نهاية الحرب. لقد فتحوا، يا مسيز أنتروبوس، القاعة الرياضية والسينما والمسرح ويعطون لكل سيدة وعاء حساء مطلى يدويا فرأيت أن إحدانا يجب أن تذهب.

مسيز أنتروبوس:
حسن، يا سابينا، ليس لدى أية نقود. بل لم أر نقودا منذ مدة طويلة.

سابينا:
أو! إنك لست فى حاجة إلى المال. فهم سيأخذون أى شىء تقدمينه لهم. وأنا لدى بعض... بعض ... عدينى، يا مسيز أنتروبوس، بأنك لن تبلغى أحدا. إذ إن ذلك ضد القانون إلى حد ما. لكنى سوف أعطيك بعضا منه، أيضا.

مسيز أنتروبوس:
وما ذاك؟

سابينا:
أيعطيك بعضا منه أيضا. بالأمس التقطت الكثير من... من مكعبات لحم البقر!

(مسيز أنتروبوس تستدير وتتحدث بهدوء)

مسيز أنتروبوس:
لكنك تعلمين، يا سابينا، أنك ينبغى أن تسلمى ذلك للمركز فى وسط المدينة. فهم يعرفون من هم أشد حاجة إليه.

سابينا :
(منفجرة) أنا لم أشن هذه الحرب، يا مسيز أنتروبوس. ولم أطلبها. وفى رأيى، بعد ما مررنا به جميعا، من حق الجميع أن يستأثر بما يستطيع أن يجده. أنت رجل لطيف وطيب، يا مستر أنتروبوس، لكن كان فى استطاعتك أن تحتل مكانا أفضل فى الدنيا لو أنك أدركت أن القاعدة منذ البداية وسوف تبقى دائما هى أن يسعى كل لتحقيق مصلحته بلا رحمة. إن هذه القاعدة تصدق أكثر ما تصدق على هذا الوقت. **(تدمع)** أو، إن العالم مكان بشع، وأنت تعلم ذلك. كنت أظن أن شيئا ما يمكن عمله؛ غير أنى أصبحت أكثر فهما الآن. إنى أكره هذا العالم. إنى أكرهه.

(تتقدم ببطء وتخرج ستة مكعبات من الحقيبة)

سابينا:
وهو كذلك. وهو كذلك. يمكنك أن تأخذها.

مستر أنتروبوس:
شكرا لك، يا سابينا.

سابينا:
هل يمكننى .. هل يمكننى أن آخذ واحدة كى أذهب إلى السينما؟

(مستر أنتروبوس يعطيها واحدة فى صمت)

سابينا:
شكرا.

مستر أنتروبوس:
تصبحين على خير، يا سابينا.

سابينا:
لا تهتم بما أقول، يا مستر أنتروبوس. فما أنا إلا فتاة عادية، أنت تعرف ما أعنيه، ما أنا إلا فتاة عادية. لكنك رجل ألمعى، أنت رجل شديد الذكاء، فأنت، بالطبع، اخترعت الأبجدية والعجلة وكل تلك الأشياء! يا إلهى! ... وإذا كانت لديك أية خطط أخرى، لا تجعلنى أفسدها. فقط، أريد، من حين لآخر، أن أذهب إلى السينما. أعنى أن أعصابى لا تتحمل كل هذا العناء. ولكن إذا كانت لديك أية أفكار من أجل إصلاح هذا العالم القديم المجنون، فأنا معك حقا. صدقنى. لأن ذلك .. لأن ذلك... تصبحون على خير.

(تخرج. يأخذ مستر أنتروبوس فى الضحك بهدوء وحيوية)

مستر أنتروبوس:
الآن، أستطيع أن أتذكر تلك الأشياء الثلاثة التى كانت ترد على ذهنى معا حين كنت أرى الأمور أوضح ما تكون. ثلاثة أشياء.

(يشير إلى حيث خرجت سابينا)

مستر أنتروبوس:
صوت الناس أثناء ارتباكهم. والتفكير فيك أنت والأطفال. وهذا المنزل. و ... ماجى! لم أجرؤ على أن أسألك: كتبى! هل فقدت؟

مسيز أنتروبوس:
كلا. يوجد البعض منها، هنا. متهالكة إلى حد ما.

مستر أنتروبوس:
أتتذكرين، يا ماجى، أننا كدنا نفقدها ذات مرة، من قبل؟ وحين جمعنا، أخيرا، القليل من النسخ الممزقة من السراديب القديمة سرت فى عقل الجميع كالحمى. لقد أعادت بناء العالم.

(يصمت قليلا، وفى يده كتاب وينظر إلى أعلا)

مستر أنتروبوس:
أو، لم أنس لفترة طويلة أن الحياة كفاح. وأعلم أن كل شىء جيد وممتاز فى هذه الدنيا يقف فى كل لحظة على حافة الخطر وينبغى الكفاح من أجله سواء كان ذلك الشىء حقلا أو

● كلمة «مدرسة» تعرّف وقائع مختلفة للغاية وأحياناً من الصعب مقارنتها: مؤسسات الدولة مع برنامج تحضيرى لنشاط مهنى، محاضرات إلى حد ما طويلة يقوم بها ممثلون أو مخرجون محترفون، المدارس التى تدرس «طريقة» أستاذ أو أسلوب إحدى التقاليد الكبيرة للمسرح الآسيوى.





ألبير كامو

نبتة عربية أزهرت ثمارها فى الأراضى الفرنسية

فى سجلات تاريخ الفن وعالمه أسماء برزت بما قدمته من إبداعات، وتفخر كل بلد بأبنائها من المبدعين، تفخر المملكة المتحدة بوليم شكسبير، كما تفخر الولايات المتحدة بمارك توين، وألمانيا ببرتولد بريخت، كما تفخر فرنسا ببلزاك وفيكتور هوجو، ولكن هناك لحظات يفخر فيها العالم بالمبدعين، وهم فى أوج تألقهم عندما يذكرون بلادهم وأصولهم رغم غربتهم عنها لسنوات طويلة، ويقول كل منهم، شكرا لمن ساعدونى ولكن بلادى هى جذورى وأصلى..

إن أحد هؤلاء الذين ينتمون إلى وطن عادوا إليه وتشبثوا به – رغم أن هناك من هاجمه وأنكر عليه وطنه – هو الكاتب الجزائرى "ألبير كامو أو كامى" (1913- 1960) والذى حمل أيضا الجنسية الفرنسية بالتبعية لوالده الذى كان أحد المستوطنين بالجزائر وتوفى بعد ميلاد ألبير بعام واحد. وأم أسبانية ذات أصول عربية أيضا.. ومثلما فخرت فرنسا بهوجو. فخرت أيضا بكامى. وكثيرا ما احتفت به وكان آخر تلك الحفاوات ، احتفال أقيم بقاعة مونبلييه الكبرى رغم مهاجمته الشديدة للسياسة الأوروبية والفرنسية ونقده اللاذع للإنسان الأوربى فى أنانيته وطغيانه. والأكثر من ذلك هو تمسكه بوطنه الذى ولد به وارتباطه الشديد بالجزائر، ولسنا فى حاجة إلى هذا التصريح الفريد والذى قاله قبل وفاته بعدة شهور. وهو يفخر بجذوره العربية لأن حياته وكتاباته بها ما يدل على ذلك بعيدا عن من شككوا فى عربيته، فقد قال :

" إننى لأفخر بكونى مواطنا عربيا.. نبت من هذه الأرض.. ولكم أعتز بمن أعطونى من فكرهم وثقافتهم وحريتهم ، فالثقافة الفرنسية ليست فى حاجة لى بينما أشعر دائما أنى بحاجة إلى هذه الأرض العربية ، وأنى أنتمى إليها ، وربما هى ليست فى حاجة لى"..

وفى قراءة لحياة كامى فقد عاش فقيرا، ومنذ ولادته بمدينة مندوف بالجزائر ، التحم بأهله وعشيرته هناك، وتلمس معاناتهم، و مدى الاضطهاد والبشاعة التى كان يمثلها الفرنسيون بالنسبة لهم . وخلال هذه القراءة ستجد ما يعكس تلك التهم التى وصم بها فبعد دراسته للفلسفة لم يكتف بالكتابة عن البؤس والشقاء اللذين يعانى منهما شعبه ، بل هب يدعو إلى الاستقلال والحرية لهذا الشعب ، وكان ذلك عام 1936 مما تسبب فى نفيه عن الجزائر من قبل السلطات العسكرية الفرنسية ، وإن كان هناك من وجد أن ذلك نابع من يساريته وليست وطنيته ، يا ليت كلاً منا كان هذا الرجل ، فبعد اندلاع الحرب العالمية الثانية كان يدعو إلى السلام حتى قتل النازيون أعز أصدقائه ، وهنا هاجم كامى الحلفاء بشدة ، وهذا ما جعل اليساريين يتخذون موقفا معاديا له ، وذلك تأكيدا على أن دوافع كامى الإنسانية والوطنية قد تفوق بكثير دوافعه النابعة عن العقيدة والفكر ..

وقد عمل بعد ذلك فى الصحافة وكتب عن العرب والمسلمين وما يعانونه من اضطهاد وتفرقة، وكشف عن ذلك البؤس والتخلف والجوع والفقر الشديد الذى يعانون منه إلى حد أنه صور تلك البشاعة ببعض الأطفال الصغار يتصارعون مع الكلاب فى أحد الشوارع من أجل الحصول على محتويات صندوق قمامة. وتساءل : تتوافر للأوربى كل سبل المعيشة الكريمة بينما نحرم منها نحن العرب، لماذا؟ وبعد انتهاء الحرب، عمل فى منظمة اليونسكو التابعة للأمم المتحدة، واهتم بإحياء إنسانية المواطن العربى، وحقه فى الحياة، ودعا إلى محاربة الفقر وإلى أن العلم هو السبيل الذى يمكنه أن ينقذ صاحبه، وظل بعد أن ترك منصبه باليونسكو ملتزما بدعوته ..

ودليل آخر له ، لا عليه، أنه فى أحد أعماله المسرحية كان قد أطلق اسما على ذلك الشاب الأوربى المدلل والذى دارت من حوله الأحداث بعبثيته الواضحة ، بينما التزم بإطلاق لقب العربى على ذلك الشاب البائس الذى قتله الأوربى . وعلى ذلك فإن البعض استنكر عدم إطلاقه اسما من الأسماء على ذلك الشاب العربى، مكتفيا بقوله العربى فعل كذا والعربى ذهب إلى كذا، وهكذا . والحقيقة أن المتأمل يجد أنه أراد أن يبرز ذلك الطغيان النابع من هؤلاء الأشخاص الذين يتحكمون بالأمور ، فهم ليسوا بطبيعة الحال كل الشعوب الأوربية ولكنهم أشخاص واتتهم الفرصة للتحكم بالأمور، وكذلك فهو يرمز بالعربى إلى من ينتمى إلى المنطقة العربية ويقع فريسة لهذا البطش، وإن كان يرى أنه نكرة، لقال عربى ولكنه قال العربى مستخدما أداة التعريف.

وساند بقوة الثورة الجزائرية ، رغم أنه قد أصيب بحيرة شديدة مثله مثل كل مثقفى الجزائر ، وجرى السؤال ، هل يمكن أن ينالوا الاستقلال الكامل بعد كل هذه السنوات من الاحتلال، أيضا قام بمساعدة السجناء الجزائريين الذين كانوا يواجهون عقوبة الإعدام فى السجون الفرنسية فى الجزائر ..

وعودة إلى كتابات كامى الروائية والمسرحية فقد قال الكاتب المسرحى الفرنسى "جين جينيه" :

" إن زيارتى للجزائر بعد وفاة كامو كشفت لى عن أهم أسرار تلك الطاقة الإبداعية التى كانت لديه، فأغلب إبداعاته وجدتها ممثلة فى تلك الأيام التى قضيتها بهذه الأراضى العربية، أدركت أنه لم يكن مجنونا عندما ارتبط بها ولم يتركها، رغم أنه فرنسى الأب ، أسبانى الأم، أوربى الملامح ، إلا أن روحه تنتمى لهذا المكان والروح تسيطر على صاحبها دون الأشياء الأخرى وهى التى تبقى مع ما يتركه " ..

وما يؤيد ما قاله جين هو أعمال ألبير الخالدة . ومنها رائعته المسرحية "كاليجولا " والتى روى فيها بنظرة خاصة، حياة ذلك الإمبراطور الرومانى الطاغية ، وكان أفضل من كتب عنه، فقد صاغ ذلك التحول النفسى والذهنى الذى أصاب جيوس وهو الاسم الحقيقى لكاليجولا من إنسان طيب يحب الخير لغيره ،إلى مجنون يسعى إلى المستحيل بعد مقتل أخته وحبيبته، وهو هنا وبقدر ما يصف بشاعة هذا الطاغية ، بقدر ما يبحث عبثيا فيما وراء ذلك . وليس هذا منصفاً يقدر ما هو محاولة منه للتفكير فيما لو تحولنا كعرب لوحوش من جراء الظلم والطغيان، فالظلم يخلق الطاغية ..

وفى مسرحية أخرى ناقش فيها هذا الإرث العربى الشهير، وهو الانتقام الأعمى لأحد الأفراد من المجتمع، ردا على ما أصابه وذلك من خلال مسرحيته "سوء تفاهم" والتى تتحدث عن امرأة فقدت ولدها وظلت عشرين عاما تعمل على الانتقام من أبناء المجتمع لفقدها ولدها، بقتلها لكل نزيل يأتى إلى الفندق الذى أنشأته خصيصا لذلك، حتى قامت فى النهاية وبعد أن أصابها عمى الانتقام بمعاونة ابنتها، بقتل ولدها التى اعتقدت أنه قتل، بعد عودته دون أن تعرف . وعندما تكشفت لهما الحقيقة بعد أن قتلاه وألقيا به فى البحر ، لم يتحملا قسوة الألم والمرارة فانتحرت الأم بإلقاء نفسها فى البحر ، وراء ولدها بينما قامت الابنة بقتل نفسها بطعنة قلبها بسكين ..

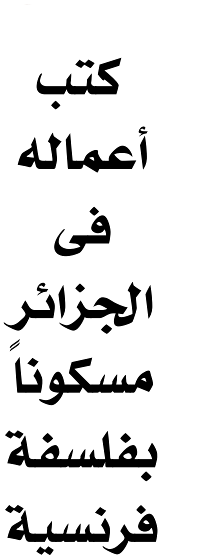
وفى عمل آخر وهو "العادلون " صاغ هذا الصراع ما بين العدل والطغيان، وهو هنا يوجه تحذيرا رمزيا لمن يريدون أن يقوموا بثورة من أجل العدل خشية أن ينزلقوا بعدلهم إلى الظلم . ويصف هذا التناقض الكبير الذى وقع فيه الثوار الروس، فقد أراد مجموعة منهم اغتيال القيصر فأعدوا العدة وانتظروه لقتله فوجدوه يحمل على حجره طفلا صغيرا ، فقرروا تأجيل تنفيذ المهمة حتى لا يقتل هذا الطفل البرىء ،فكيف يقومون بثورة ضد الطغيان والظلم ، بينما يقومون بقتل برىء . ثم نجدهم وبعد أن نجحوا فى الاستيلاء على السلطة، يقيمون عدلا من وجهة نظرهم هو ليس سوى ظلم بين لكل البشر . ويولد من جديد طغاة مستبدون مفسدون أكثر من القيصر وأعوانه ..

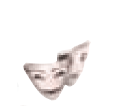
ومن روايته "الطاعون" والتى دارت أحداثها فى مدينة وهران بالجزائر ، التى انتشر بها مرض الطاعون بعد نهاية الحرب العالمية الثانية وجعل ذلك السلطات تغلق أبواب المدينة وتضعها تحت الحصار للسيطرة على المرض ..

وقد كتب كامى كل أعماله فى الجزائر وهو يحمل بداخله فلسفة فرنسية استقاها من فلاسفة عظام وفلسفة عربية تشبع بها وازدادت داخله يوما بعد الآخر حتى مات وتجلت بشدة فى كتابته المسرحية والروائية ومقالاته أيضا وذلك من خلال آخر رواياته، "السقوط " عام 1957 وإحساسه بأنه غريب فى فرنسا وأنه يفقد قدرته على التنفس بمرور الوقت وأن الرحيق هناك فى أرض أخرى غير تلك الأرض . ووضح هذا التأثر أيضا فى مجموعة القصص القصيرة الوحيدة التى كتبها وختم بها أعماله، "الغربة والمملكة" عام 1957 والتى أكد فيها على ذلك الإحساس الطبيعى الذى يجب أن يشعر به المرء ،عندما تضطره الظروف إلى الاغتراب عن وطنه . وآخر مسرحياته "أتباع الشيطان" عام 1959 والمستوحاة من أحد أعمال الكاتب الروسى دوستوفيسكى والتى وضح فيها بشدة مقته للحاضر الأوربى، الداعى إلى الأنانية ومعاونة إبليس فى شروره وكأنهم جنود له ، ترى ماذا كان سيكتب لو عاش حاضرنا اليوم ..

أطلق عليه فيلسوف العبث وقد حصل على جائزة نوبل فى الأدب كواحد من أصغر من حصلوا عليها عام 1957 عن مجموع أعماله، وأذكر أيضا ما قاله الفيلسوف الفرنسى والأب الروحى لكامى وهو "جان بول سارتر" عن الخلاف الذى نشأ بينهما فقال:

" لقد انتصر رفيقى كامى لأصوله نابذا مبادءه وعقيدته وهو ما يؤكد على أنه إما أن عقيدته هشة أو أن ارتباطه وثيق بهذه البقعة التى ولد بها ودافع عنها حتى اصطدم بنا فهاجمنا من أجلها " . تلك شهادة من سارتر الفيلسوف الكبير نعتز بها . ولنفخر بهذا الكاتب المسرحى والفيلسوف ونحفظ ما أنجزه . وما تركه وراءه من إبداعات تستحق التأمل والدراسة والتحليل ونحن أحق به من غيرنا ..







● مسرحية «الجزيرة» لأسامة نور الدين والمخرج محمد رجب الخطيب قدمتها فرقة «وجوه» مساء الخميس الماضى بساقية الصاوى.

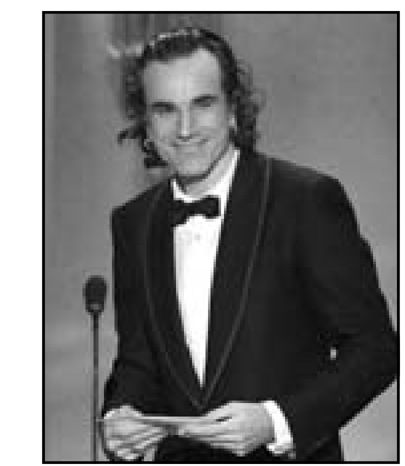
● وفى القرن العشرين انتصرت فكرة أن إعداد الممثل يجب أن يصدر من روتين المهنة، من وسط تميزه من الأفكار المنوخة والعادات الضارة ومن ضرورة الصعود إلى خشبة المسرح مبكراً. وهكذا انفتحت إمكانية إتمام عملية تعلم مفيدة، وذلك بتنمية قدراته الشخصية الخلاقة دون أن يتم استغلاله من قبل مديرى الفرق.

داى لويس .. السهل الممتنع

سيظل دائما المسرح صاحب الفضل الكبير فيما ستحققه السينما من نجاحات بفضل ما يقدمه لها من فكر كتابه الكبار .. فكم من عمل سينمائى بنى على عرض مسرحى .. وكذلك المبدعون، من مخرجين وممثلين وغيرهم ..وكم من نجوم و نجمات، اختطفتها السينما من المسرح وقدمت لهم من الإغراءات ما يجعلهم يغيرون وجهتهم ويعطون ظهرهم المسرح .. ويعدون نحو أضواء السينما ...

ومن بين نجوم الجيل الحالى والذين سرقتهم السينما من المسرح النجم المفكر "دانييل داى لويس» والذى حصل على جائزة الأكاديمية البريطانية والكرة الذهبية أكثر من مرة، كما رشح أكثر من مرة لجائزتى الأوسكار والتونى .. ويعد من أعظم ممثلى الجيل الحالى، اكتسب شهرة كبيرة وعالمية فى السنوات العشر الأخيرة .. و صاحب خلفية ثقافية وفنية واسعة ...

وهو إنجليزى أيرلندى .. درس بالمدرسة العسكرية بلندن وربما لتلك البداية تأثيرها على بنيانه الجيد .. وقوة شخصيته وبروز علامات القيادة لديه وقد حمل ميراث الفن ونبراسه وكأنه يستكمل رحلة والدته وهى الممثلة "جيل بالكون" واكتسب حب القراءة من والده وهو الشاعر "سيسل دى لويس" وهو ذو أصول أيرلندية .. وقدم وهو صغير إلى بريطانيا.. وعشق جيل وأصر على الزواج منها، رغم كونه ابن مزارع بسيط، بينما كانت جيل من عائلة ثرية وعريقة .. ووالدها هو السير "مايكل بالكون" وعندما اقترب منها كادت أسرتها أن تفتك به إلا أن جيل اكتشفت حينها أنها تحبه فوقفت أمامه تحميه وتدافع عنه وتبادلا الأدوار كل منهما يدافع عن الآخر تارة، حتى استسلم السير مايكل ووافق على زواجه منها.. وبعد ميلاد دانيال بعامين رحل بصحبة أخته الكبرى "تاماسين دى لويس" إلى مدينة جرينويش وجدير بالذكر أن تاماسين بعد ذلك أصبحت واحدة من أهم صناع السينما والتليفزيون .. وقد اهتمت به كثيرا ورعته أثناء بعض المشاكل الصحية التى ألمت به .. ثم رعاها هو أثناء مرضها وتوفيت وهو فى عمر 15 عاماً وقد ترك ذلك فى داخله أثرا عميقا وحزنا كبيرا وقدرا من الأحاسيس ، يؤكد كل من حوله أنه ما زال يحتفظ بها .. ورفض العودة إلى منزل العائلة وظل بالمدينة التى رحلت فيها أخته حتى يكون بجانبها ويزورها باستمرار وقد عشق الشعر والأدب .. والفنون بكافة أنواعها .. وتطلع إلى أن يكون له باع بها .. ورغم هذا فقد زادت حدته وتملكت منه مشاعر الغضب لفقده أخته الكبرى والتى لم تذهب عنه .. حتى بات عنيفا وشريرا مع كل من حوله وامتد ذلك إلى والديه فأرسلوه إلى مدرسة داخلية بمدينة كينت وهناك بدأ يدرس مجالين أحبهما كثيرا وهما الصناعات الخشبية والتمثيل .. وبعد أن أنهى دراسته التحق بالمسرح الوطنى للشباب بلندن ليبدأ حياته العملية كممثل ، أثناء عمله بالمسرح أدى بعض الأدوار الصغيرة فى السينما منها دور كولن الشاب المتهور فى فيلم "غاندى" عام 1982 وعندها نصحه الكثيرون من مخرجى السينما بألا يكرر محاولاته تلك فهو من وجهة نظرهم لا يصلح كممثل .. وإنه فقير الموهبة.. ولا يمتلك سوى قامة طويلة فقط .. ثم «قام بدور أول، لأول مرة على المسرح فى عرض الجمال"ثم حقق النجاح الكبير على خشبة المسرح عندما قدم دور روميو فى مسرحية "روميو وجولييت" وعندها كتب عنه الناقد الكبير "روبرت بارك" مفاجئا كل الأوساط حيث اعتاد الكتابة ونقد


داى لويس

حلقة جديدة فى سلسلة سطو السينما على نجوم المسرح



نشأته العسكرية وراء روح القيادة عنده



الأعمال والممثلين الكبار وقال :

" لقد شاهدت مأساة شكسبير هذه كثيرا فى لندن وفى مدن أخرى ولسنوات طويلة ولكنى لم استمتع بها قدر متعتى هذه المرة .. وأكثر ما أمتعنى هو هذا الشاب الواعد الذى لعب دور روميو باقتدار فهو السهل الممتنع .. وبقدر سلاسة أدائه كانت انفعالاته قوية ومؤثرة .. وأجبرت الجميع على الانتباه .. وعلى هذا الشاب أن يحافظ على نفسه وقوته وأن يطور من أدائه وفى رأيى أنه لو حافظ فقط على قدراته الحالية لبات أعظم فنان فى المملكة المتحدة" ...

ثم استكمل نجاحاته بنجاح آخر على المسرح عندما قام بدور الكونت مصاص الدماء فى عرض "دراكولا" والتى أخرجها "لورد براين" وهو نفس المخرج الذى قدمه بمسرحية روميو الأولى وقال عنه الناقد بارك وقتها :

" يثبت هذا الفتى وجهة نظرى فيه منذ عرض روميو أنه بارع فقدم دورا صعبا لا يقدمه إلا أصحاب الخبرات الكبيرة فشخصية دراكولا هذه هى الشخصية المستحيلة وتحتاج لبراعة مثلها مثل شخصية الملك لير الصعبة أيضا والتى يولد من يؤديها من جديد أو يذهب إلى دنيا النسيان دون عودة " ...

ثم عاد ليؤكد جدارته وقدم دور هاملت فى عرض "هاملت" وهو الدور الذى يقال عنه الاختبار الحقيقى لموهبة أى ممثل .. وبعد أن حقق هذا النجاح عادت السينما التى لفظته فى البداية تستجديه أن يعود وقدمته النجمة الإنجليزية "هيلينا بونام كارتر" ليلعب دور البطولة أمامها فى الفيلم الذى أخرجته بنفسها عام 1986وهو "غرفة مع منظر".

ثم اختاره المخرج التشيكى "ميلان كونديرا" ليلعب دوراً رئيسياً فى فيلم "ضوء قادم غير محتمل"وشاركته النجمة "لينا أولين" والفرنسية اللامعة "جولييت بينوش" وظل منقطعا عن العمل فى أى أدوار أخرى سينمائية أو مسرحية ولمدة ثمانية أشهر يعد نفسه لهذا الدور ويتعلم اللغة التشيكية حيث أدى دور طبيب تشيكى يعانى من أزمة نفسية ...

وحتى ذلك التاريخ ورغم براعته إلا أن النقاد والمهتمين بالسينما تجاهلوه تماما بشكل مثير وغريب .. وفى العام التالى اختاره المخرج "جيم شيردان" لأداء دور الكاتب والشاعر الأيرلندى "كريستى براون" فى فيلم "قدمى اليسرى" والتى رشح عنها لجائزة الأكاديمية البريطانية الكبرى لأول مرة ...

وازداد عناد النقاد على ما يبدو وقللوا من قيمة الترشيح .. فعاد داى لويس إلى المسرح يقدم هاملت من جديد فى المسرح الوطنى بلندن وفى وسط العرض وأثناء مشهد شبح الأب الذى يظهر لابنه أصيب بتشنج شديد ورفض بعدها العودة إلى خشبة المسرح ويبدو أن ذلك كان إيذانا لخسارة المسرح لهذا الممثل الموهوب بشكل كبير فلم يظهر على خشبة المسرح مرة أخرى منذ ذلك التاريخ وحتى الآن ...

وبعد ثلاث سنوات وبالتحديد عام 1992حصل على جائزة الأوسكار عن فيلم "آخر الموهيكانز"وكان هذا إيذانا بانطلاقة كبيرة فى عالم السينما حيث بدأ رحلته بهوليود وشارك النجمة الكبيرة "ميشيل فايفر" فى الفيلم الشهير والكبير "عصر البراءة" للمخرج "مارتن سكورسيزى" صاحب أوسكار عام 2007.

وبعد عدة سنوات عام 1996 قدم فيلم "البوتقة" مع النجمة "وينونا رايدر" وهو عن مسرحية الكاتب الكبير "آرثر ميلر"وخلالها التقى بابنته ريبيكا وارتبط بها عاطفيا وتزوجها فى نفس العام وقبل أسبوعين من انتهاء أدائه لدوره بالفيلم وأنجب منها طفلين ويعيشون ما بين ايرلندا وأمريكا .. ثم قدم أيضا فيلماً آخر جيداً وهو "الملاكم".

ومؤخرا وفى استفتاء على مستوى النقاد والجماهير معا بالولايات المتحدة الأمريكية اختير الإنجليزى داى لويس كأعظم ممثل من بين قائمة شملت مائة ممثل آخر، كان من بينهم دى نيرو وتوم كروز وكلينت ستود وشين بن وهارسون فورد وآخرون .. ويأتى اليوم الذى يعترف فيه النقاد بقدر هذا الفنان .. وفى حوار أجرى أخيرا مع المخرج المسرحى لورد براين الذى قدمه على المسرح فى روميو ودراكولا قال معلقا :

" إن المسرح خسر ممثلا كبيرا لا يضاهيه ممثل آخر .. وكم حزنت على مقاطعته للمسرح وكم أتمنى أن يعود ويرتقى خشبة المسرح .. فهو على المسرح أكثر روعة .. ومن شاهده مسرحيا وسينمائيا سيدرك ذلك جيدا " ...



جمال المراغى

• كان الممثل الشاب يتم إعداده فى وجود نوعين من الجمهور: جمهور المشاهدين وجمهور الزملاء. الجمهور الأول يصفق أو يصفر، وكان تجاهله قاسياً. الجمهور الثانى كان متشككاً، ومتحفظاً: ومعتاداً على مواجهة أذواق الجمهور دون أن ينساق إليها، كان يعلم كل الجيل، ولكنه كان يرصد بالنظرة الأولى المواهب الناشئة.



خطأ مسرحى فادح للنقد الأوربى ...

المسرح سبق الرواية فى استخدام تقنية تيار الشعور



تشيكوف الروسى وليس دى جاردان الفرنسى هو أول من استخدم هذه التقنية



الشعور هو المصطلح الذى استخدمه وليم جيمس للمرة الأولى فى كتابه "مبادئ علم النفس" عام ١٨٩٠ ليصف الطريقة التى يعمل بها الذهن وهى تداعى المعانى على شكل تيار مستمر من الأفكار يرتبط بعضها ببعض دون ترتيب منطقى وتتخللها الأحاسيس المختلفة فإذا كنا نتأمل لوحة فنية فقد يذكرنا اللون الأحمر فيها بلاعبى النادى الأهلى الذين يرتدون الزى الأحمر رغم عدم وجود علاقة فى اللوحة بالنادى الأهلى. وهى تقنية تتيح للكاتب الدخول فى عقل الشخصية وتتبع أفكارها ومشاعرها. وهى تضيف إلى مصداقية الشخصية.

لكن هذه التقنية المهمة تذكر فقط عند الحديث عن الرواية ولا تذكر إطلاقا بالنسبة للمسرح وتتفق كتب النقد الأوربى على مثال رائد لتطبيق هذه التقنية وهو رواية فرنسية بعنوان "أشجار الغار قطعت".

وسنحاول التوجه إلى المسرح لإثبات أن الحقائق الأدبية تثبت خطأ هذا الزعم مقدمين الاختيار البديل الذى تؤكده الحقائق التى أغفلتها كتب النقد ومعاجم المصطلحات الأدبية فى الغرب.

جاء فى قاموس أكسفورد المختصر للأدب الإنجليزى تحت عنوان "تيار الشعور" نسب الفضل لـ "أشجار الغار قطعت" (١٨٨٨) للروائى الفرنسى متواضع القيمة إدوار ديجاردان ١٨٦١ - ١٩٤٩ (بواسطة جويس بصفة رئيسية) كمثال رائد لهذه التقنية.

وفى موسوعة كولومبيا نقرأ تحت نفس العنوان:

"استخدمت هذه التقنية للمرة الأولى بواسطة إدوار ديجاردان فى روايته "أشجار الغار قطعت" ثم استخدمت بعد ذلك بواسطة كتاب بارزين مثل جيمس جويس وفرجينيا وولف ووليم فوكنر".

ونقدم مقتطفا قصيرا من رواية فرجينيا وولف بعنوان "مسز دالووى" كمثال لتيار الشعور فى الرواية نناقش بعده اختيارنا المسرحى:

"تسمع مسز دالووى - وهى جالسة إلى مائدة كتابتها قلقة منزعجة - بيج بن وهى تدق الثالثة يذكرها هذا بالحفل الذى ستقيمه. يعود ذهنها إلى إيلى هندرسون التى لم تدعها للحفل لأنها كانت تعتبرها مملة. تذكرها إيلى هندرسون بدورها بمسز مارشام التى قالت لها فى خطابها إن إيلى تريد أن تأتى إلى الحفل. يطلق هذا تيارًا من الأفكار لا يقطعه إلا دخول ريتشارد دالووى زوجها. إن الملل الذى تثيره إيلى وأمثالها يذكر مسز دالووى بدروس كيلمان مربية ابنتها إليزابيث، تقفز دوريس كيلمان إلى ذهن مسز دالووى لأنها أيضا مضجرة".

وهكذا يمضى تفكير مسز دالووى حتى نراها فى حفلها ترحب بضيوفها.

والآن نتحول إلى مسرحية تشيكوف ذات الفصل الواحد بعنوان "الآثار الضارة للتبغ" لنرى إن كانت المسرحية تطبيقًا نموذجيا لتقنية تيار الشعور. المنظر فى المسرحية هو قاعة فى أحد أندية الأقاليم حيث يستعد ماركل إيفانيتش نيوخين لإلقاء محاضرة عن أضرار التبغ. يقدم نفسه ونعرف أنه زوج لسيدة صاحبة مدرسة داخلية للبنات. يطلب من الحاضرين وخاصة الأطباء أن يحسنوا الانتباه ليحصلوا من محاضرته على أكبر فائدة. يبدأ المحاضرة بالحديث عن التركيب الكيميائى للنيكوتين عندما "يشرق" ويضرب بيده على صدره وتسقط منه الورقة التى يستعين بها فى المحاضرة. يبعده هذا عن موضوع المحاضرة للمرة الأولى. يقول لهم إنه سيوقف نوبة الربو هذه. تثير هذه الجملة موضوع تاريخ مرضه والذى بدأ سنة ١٨٦٩ فى ١٣ سبتمبر. هذا اليوم يذكره بشىء لا علاقة له بمرضه. فى ذلك اليوم ولدت زوجته الابنة السادسة فيرونيكا. يقوده الحديث عن ابنته إلى الحديث عن كل بناته وهم تسع. يؤدى الحديث عن بناته إلى الحديث عن الأبناء. ليس له أبناء. يذكره هذا بسعادة زوجته لأن وجود ابن فى مدرسة بنات أمر غير مناسب. تثير فكرة الابن فكرة الرجل التى تتمثل فى شخصه هو. يؤدى ذكر اسمه بصفته الرجل الوحيد فى المدرسة إلى نتيجة أن العائلات المحترمة تثق فى مستقبل بناتها فى مدرسة زوجته.

هنا يتذكر للمرة الثانية أنه حاد عن موضوع محاضرته ويقول إن موضوع الربو قاطعه وأن نوبة الربو هذه هى درس ممتاز خاصة للأطباء الذين يحضرون المحاضرة. تثير نوبة الربو فكرة أخرى: ليس هناك فعل بدون سبب لذلك فهو يقترح النظر فى سبب النوبة، يقوده هذا إلى الحديث عن العلاج. إنه الابتعاد عن الأطعمة الثقيلة. يذكره هذا بأنه قبل مجيئه سمح لنفسه بالانغماس فى الأكل إلى حد النهم. يقوده الحديث عن النهم إلى الحديث عن يوم الفطائر المحلاة فى مدرسة زوجته. تقوده فطائر المدرسة إلى الحديث عن الغذاء فى المدرسة والذى يتكون من فطيرة محلاة لكل فتاة. هذا يجعله يمتدح الوجبات الرشيدة الصحية فى مدرسة زوجته. بالطبع يحتاج هذا المديح إلى تبرير لذلك فهو يقدم السبب. السبب هو أن له شرف الإشراف على تدبير شئون المدرسة. يؤدى هذا إلى الحديث عن ماذا يفعل بصفته هذه. إنه يشترى المؤن ويقدم الحسابات اليومية لزوجته كل ليلة ويجلد الكراسات ويعد ملاءات الأسرّة ويتأكد من أن فرشاة أسنان واحدة لا تذهب إلى أكثر من خمس تلميذات وأن أقل من عشر فتيات يجففن أنفسهن بـ (فوطة) واحدة.

هكذا يسير الحال حتى ينتبه مرة أخرى إلى خروجه عن موضوع المحاضرة وعندما يحاول العودة إليه يكون الوقت قد انتهى.. إن تتابع الأفكار بهذه الطريقة لا يسير بشكل منطقى بل عن طريق الاستدعاء. إن تاريخ هذه المسرحية المؤسسة على تقنية تيار الشعور أو تداعى المعانى هو ١٨٨٦ بينما تاريخ الرواية الفرنسية (أشجار الغار قطعت) هو ١٨٨٨. هذا يؤكد ثلاث حقائق، الأولى هى أن المسرح قد استخدم تقنية تيار الشعور على غير ما هو معروف، والثانية هى أن المسرحية قد سبقت الرواية فى هذا الشأن، والثالثة هى أن تشيكوف الروسى وليس ديجاردان الفرنسى هو أول من استخدم هذه التقنية كما يرد فى كتب النقد والمعاجم الأدبية فى الغرب.




د. جمال عبدالمقصود

• د. عصمت يحيى رئيس أكاديمية الفنون اعتذر عن ارتباطاته الأسبوع الماضى لملازمته والدته التى أصيبت بوعكة صحية.

● كان الممثل المتعلّم يؤدى شخصيات بسيطة حتى تنادى عليه شخصية أكثر اكتمالاً وتسمح له بالصعود فى مشواره المهنى. لم يكن لديه أستاذ مستعد ليخصص له وقتاً وأهمية. وكان زملاؤه، الأكثر خبرة، يلقون بنصيحة له من وقت لآخر، أو بتوجيه عملى. كان تعليماً متحفظاً، ذا جرعات صغيرة وذا أصوات كثيرة، كثيراً ما يكون مليئاً بالتناقضات التى تتشابك مع مظاهر اللامبالاة، والرفض أو تقدير المشاهدين.

مسافر ليل.. والأصداء العبثية

في منتصف أغسطس عام ١٩٨١ رحل عن دنيانا شاعرنا الكبير "صلاح عبد الصبور"، مخلفًا وراءه عالمًا من الرؤى التجديدية في الشعر والدراما، إذ إنه يمثل الريادة الحقيقية لثورة التجديد في الشعر المصري المعاصر وفي المسرح الشعري المصري علي حد سواء، فقد تخير الشكل الشعري الجديد الذي عرف بالشعر الحر قالبًا لشعره الغنائي، وأيضًا لحواره الدرامي لقربه من لغة المسرح أكثر من قالب الشعر العربي التقليدي، وذلك لأنه يعتمد على الوقفات والحركات الداخلية، التي تعوض الشاعر هندسة البيت التقليدي.

ولم يكن ابتكاره هذا - فحسب - هو الذي جعله أنضج حلقة من حلقات المسرح الشعري، بل هناك خلق جديد قام به عبد الصبور يتمثل في أنه حينما كتب للمسرح، طوع الشعر كأداة لتطوير الدراما - بخلاف من سبقوه - فكان أكثر درامية، ولعل من أهم العوامل التي دفعت صلاح عبد الصبور للكتابة للمسرح، النجاح الذي حققته مسرحيات عبد الرحمن الشرقاوي من قبله، وتأثره كذلك بالشاعر الإنجليزي ت.س. إليوت، فأخرج للمسرح خمسة أعمال رائدة أثارت الجدل النقدي عقب اعتلائها خشبات المسارح، هي: مأساة الحلاج، مسافر ليل، الأميرة تنتظر، ليلي والمجنون، بعد أن يموت الملك.

ففي عام ١٩٦٩ كتب صلاح عبد الصبور مسرحيته ذات الفصل الواحد "مسافر ليل" مستلهمًا فيها روح القهر الذي ساد مجتمع ما بعد نكسة ١٩٦٧ - أشد فترات مصر معاناة - حيث بدأ الشعب يدرك عملية الصراع داخل العناصر الحاكمة - عقب تبدد حالة الذهول بعد العاشر من يونيه - وأخذ يطالب بالتغيير، وكان عبد الناصر قد أعلن بعد الهزيمة شعاره "لاصوت يعلو فوق صوت المعركة"، وهو شعار فيه إخراس وضرب لكل من ينادي بالحرية، فقد استمرت مراكز القوي بعد الهزيمة، وفتحت السجون والمعتقلات أبوابها من جديد بل ازداد الأمر شراسة، وأصبح الخوف يحيط بالناس، فعمليات الخداع والتمويه في التنظيمات السياسية والمؤتمرات ازدادت بعد الهزيمة مع استمرار الاعتقالات والحراسات ومذبحة القضاء، وإعلان الحريات الزائفة الخادعة على الشعب في بيان ٣٠ مارس.

إن الراكب وعامل التذاكر والراوي جميعهم يستقلون عربة واحدة في قطار يندفع في طريقه إلي مصير مجهول، ممثلاً للحياة بصيرورتها الدائمة يسير القطار وقد أنتصف الليل موشيًا هذا الزمن المتأخر بالظلام والصمت، والوحدة، والحزن لنشتم من هذه التركيبة رائحة الموت.

يفتتح الراوي المسرحية مقدما لشخصية الراكب كاسرًا الإيهام بحديثه المباشر للجمهور، وبكشفه للعبة المسرحية عبر تأكيده أن ما يتم على المسرح ليس إلا تمثيل «بطل روايتنا..» واصفًا هذا الراكب، فهو ليس له اسم إنه: "(..) يدعي ما يدعي، ماذا يعني الاسم..". صنعته أية صنعة، قاصدًا بذلك التعميم عبر هذا التجريد، لذا فطوال المسرحية احتفظ بهذا التجريد في الاسم.

وفي محاولة من الراكب لسحق الملل الذي يستشعره يمد يده في عمق التاريخ مستخرجًا من جيبه جلد غزال دون عليه أسماء أشهر الطغاة على مر التاريخ (الإسكندر - هانيبال - تيمورلنك - هتلر - جونسون)، إلا أن الكاتب يذكر في جمله الحوارية أن هذا الجلد: "(..) دون فيه التاريخ بعشرة أسطر..". فأتت (ألف ولام) التعريف المصاحبة لـ (تاريخ) ناطقًا بأن المعني هو التاريخ كله، ليقول ضمنًا إن التاريخ جميعه طغاة.

وحينما يردد الراكب اسم الإسكندر أربع مرات خلافًا لباقي الأسماء، يحضر الإسكندر ممثلاً من قبل عامل التذاكر لأن الراكب لم يستطع أن ينسى ماضيه الحافل بصور القهر المتعددة، إضافة إلي أن تركيبته النفسية المنكسرة بفعل ضغوط الواقع كانت دافعًا لحضور هذا الطاغية ليمارس هواية القهر عنده، وكأن الكاتب يقول إننا بأيدينا نصنع الطغاة وليس بأيديهم.

ويستمر الراوي في كسر الإيهام عبر قطعه للحدث، فيقدم تركيبة لكل من الراكب وعامل التذاكر، ليزيد بذلك الكاتب من تكثيف أحساسنا بضراوة القهر في نفس عامل التذاكر، ومرارة الانهزام والذلة في نفس الراكب، وذلك حين وضع علي لسان هذا الراوى وصفًا تفصيليًا لمشاعر الشخصيتين، مما لا يمكن أن يرد على لسانيهما دون أن يفتر توتر الحوار المشدود.

ويرتد عامل التذاكر لوظيفته المتسقة وهيئته، طالبًا تذكرة الراكب الخضراء، ملتهما إياها، فأتي هذا الالتهام لينطوي علي ثلاث دلالات: إذ إنه أكل ما كان مخضوضرًا داخل هذا الإنسان، ومن جانب آخر، جرده من جواز سفره في هذا القطار الرامز للحياة، فقمعه عن مواصلة رحلة الحياة، ومن جانب ثالث، يدل هذا الفعل أن الأباطرة لا يتحقق لهم البقاء إلا بشرط زوال البسطاء.

ويحتال العامل على الراكب زاعمًا أن بطاقته بيضاء، وبالتالي هي ليست له، طالبًامنه المثول أمامه لسماع التهمة المنسوبة إليه - زورًا بالطبع - وهي قتل الله وسرقة بطاقته الشخصية، مفتتحًا جلسته ليس باسم الله العظيم، بل باسم عشرى السترة.

إلا أن الراكب ينكر التهمة المنسوبة إليه،

مسرحيات الشرقاوى هى التى دفعت صلاح عبدالصبور للكتابة للمسرح



مسافر ليل تستلهم روح القهر التى سادت مجتمع ما بعد النكسة



الراكب وعامل التذاكر والراوى يستقلون قطاراً واحداً يندفع إلى طريق مجهول

مستجيرًا بعشري السترة، ويستجيب العامل، ليعلن له أنه عشري السترة، وسعيًا لإكمال هيئته يبدل سبع سترات، وكلما خلع سترة صفراء بدت التي أسفلها صفراء أيضًا، فكل ستراته تتسم بلون واحد هو اللون الأصفر، رامزًا بذلك إلي العقلية الواحدة التي يتسم بها كل الطغاة، هذا من جانب، ومن جانب آخر، يصبح اللون الأصفر متسقًا وتركيبة هؤلاء الطغاة بوصفهم مندوبين لملك الموت، بما يحمله هذا اللون من دلالة الشعوب والموت.

لقد احتل عامل التذاكر / عشري السترة صفة الربوبية كما عبرت بذلك جملته الصريحة السابقة: "..فأنا لا أقدر أن أعطى أحدًا روحي" إشفاقًا أن يختل نظام الكون...

ويقرر العامل / عشري السترة قتل الراكب ليمثل بجثته صباحًا كي يستقر النظام في الوادي / مصر، بعدما عمه الفوضي، فلم تعد القضية إذن البحث عن مقترف الإثم الحقيقي والقصاص منه كي يعاود الله النظر للوادي.

وحيما يصيح الراكب: "أقسم.. أني.. لم أقتل.. لم أسرق / أقسم.. أقسم"، يعلمه العامل أنه يتأكد من ذلك: "أعلم هذا يا أنبل مخلوق"، فالقاتل هو هذا القاهر / الطاغية / عامل التذاكر / عشري السترة، والمقهور هو الراكب.

وخشية الموت يشارك الراوي العامل في حمل جثة الراكب ليكون بذلك تلخيصًا للجمهور السلبي القابع في صالة المسرح، المشارك بصمته في هذه الجريمة.

ولقد ترددت في مسرحية "مسافر ليل" العديد من الأصداء العبثية، حتي لنجدها أكثر مسرحياته تأثرًا بهذا الاتجاه الغربي الذي ظهر في خمسينيات القرن العشرين.

فتذكرنا فكرة غياب الإله في "مسافر ليل" عبر سرقة بطاقته الشخصية بذات الفكرة في مسرحية "في انتظار جودو" لصمويل بيكيت، هذه الفكرة التي ترددت قبلا لدي نيتشه.

كما تستدعي لدينا ثنائية "صلاح عبد الصبور" حيث الراكب وعامل التذاكر، وممارسة القهر من قبل الأخير علي الأول، ثنائية بيكت في مسرحيته المشار إليها آنفًا، حيث العلاقة بين "بوزو" السيد المهاب، وعبده التابع "لاكي"، الذي ينوء بحمل حقيبة ثقيلة، وكرسي من النوع الذي يطوي ويفرد، وسلة طعام، ومعطف، وفي عنقه حبل يسوقه منه سيده "بوذو" الذي يحمل سوطًا، ويضرب "بوذو" الحبل، ويفرقع بسوطه، فيسقط "لاكي" ثم ينهض، ولا يفعل إلا ما يؤمر به. وكذلك ثنائية بيكيت في مسرحيته "نهاية اللعبة" "هام" و"كلوف"، الأول قعيد وضرير، ينزف، قابع في كرسيه المتحرك، يتحكم بالآخرين، كلوف الوحيد القادر على الحركة، إنه يدور حول "هام" منفذاً لأوامره بتأفف ونفور.

وتشبه المحاكمة التي أجراها عامل التذاكر للراكب، المحاكمة التي أقامها النقاد الثلاثة (بار (١)، بار (٢)، بار (٣)) ليونسكو الشخصية المسرحية في مسرحية "مرتجلة ألما" ليوجين يونسكو، وأيضا المحاكمة التي أجراها" مفتش الشرطة" لـ "شوبيه"، واضطهاده وتعذيبه بلا رحمة قبل أن يتدخل "نيكولادو" لإنقاذه من يديه، ليتولي عملية التعذيب بنفسه من بعد، في مسرحية يونسكو "ضحايا الواجب"، وأيضا ذات الفكرة في مسرحية يونسكو "الدرس"، حيث تحقيق الأستاذ مع التلميذة وقتله لها في النهاية.

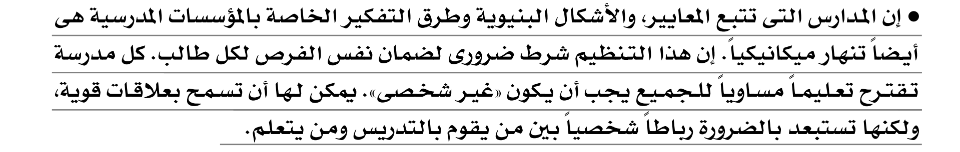
ومثلما تنتقل شخصيته عامل التذاكر من شخصية إلي أخري بلا منطقية، تنتقل "ماري" الخادمة في "المغنية الصلعاء"، ليونسكو لتجسد شخصية "شارلوك هولمز" كما أفصحت بذلك للجمهور.

ويذكرنا المشهد الأخير من مسرحية "مسافر ليل" بعد قتل العامل للراكب ثم محاولته حمل جثة القتيل بـ "أميديه" وهو يسحب الجثة من النافذة في نهاية مسرحية "أميدية أو كيف نتخلص منه" ليونسكو.


توفيق إبراهيم توفيق

صلاح عبد الصبور

● الكاتب والمخرج رأفت الدويرى أجرى جراحة فى عينه لإزالة المياه البيضاء.. ألف سلامة.





العنف فى مسرح صلاح عبد الصبور

قراءة فى مسرحية «مسافر ليل» و«الأميرة تنتظر»

سادت أوربا فى الستينيات من القرن العشرين موجة شديدة من العنف التى تمثلت فى حركة الطلبة أو المظاهرات الطلابية التى اجتاحت عدداً كبيراً من دول أوربا الغربية، والتى وإن اختلفت أسبابها من بلد لآخر إلا أنها اجتمعت على عدة ثوابت وركائز أساسية وهى أن هذه الحركة انحصرت فى مرحلة سنية محددة، وهى الشباب، وكانت لتلك الفئة مطالب وتوجهات متشابهة تتمثل فى رفض سيطرة وقهر وقيد المجتمع والسلطة السياسية المسيطرة فى تلك الفترة، والمطالبة بمناخ وواقع سياسى جديد ومغاير تماما لما هو سائد، تلك المطالب التى لم يكن تحقيقها بالأمر الهين، مما اضطر السلطات لتجاهل مطالب الحركة وهو ما أشعر الشباب الثائر بالإهانة الشديدة، فلم يكن منها إلا الخروج إلى الأماكن والميادين العامة وحمل اللافتات التى تعبر عن مطالبه والقيام بمسيرات شعبية منظمة عبر شوارع العاصمة الحيوية، وعندما استمر تجاهل السلطات لغضب وثورة هذا الشباب المتحمس اضطروا إلى استخدام العنف فى عرض مطالبهم لأن السلطات لم تترك لهم خياراً آخر.

ضمت هذه الحركة عدداً كبيراً من كتاب المسرح الشبان أمثال «راينر فيرنر فاسبندر» وكثيرين غيره وقد انضم إليها عدد من الفنانين التشكيليين والشعراء والمبدعين التى عكست أعمالهم - فى تلك الفترة - حجم الغضب والتمرد الذى يملأ نفوسهم، حتى إن «فاسبندر» فى إحدى مسرحياته يظهر فى المشهد الأخير ويوجه خرطوم المياه إلى الجمهور ويخبره أن عليه أن يغادر المسرح على الفور قبل أن تندفع المياه فى اتجاهه.

وفى تلك الأثناء قدم الكاتب النمساوى «بيتر هاندكه» مسرحيته الشهيرة «سب الجمهور» تلك المسرحية التى تحتوى على أربعة شخوص فقط لا تفعل شيئاً سوى أنها توجه السباب للجمهور فقط من بداية المسرحية حتى نهايتها.

وبالرغم من أن هذه الحركة كان لها أبرز الأثر على كتاب ومخرجى الدراما فى أوربا وأمريكا فى ستينيات القرن الماضى إلا أنها لم تكن لها نفس الأثر على كتاب المسرح المصرى فى تلك الفترة باستثناء عدد قليل من هؤلاء الكتاب أشهرهم «صلاح عبد الصبور»، هذا الكاتب والشاعر المسرحى الذى قدم عدداً كبيراً من المسرحيات التى اختلف وحار الكثير من النقاد فى تصنيفها أو تحديد الاتجاه الذى تنتمى إليه، التى وإن اختلفت فى الملامح الأساسية لها إلا أنها اجتمعت على سمة مشتركة وهى استخدام العنف كظاهرة واضحة فى سلوك بعض الشخصيات أو فى الحوار فيما بينها.

مسرحية «مسافر ليل»

يظهر العنف ك فى مسرحية مسافر ليل مرادف لظهور أول شخصية يستدعيها الراكب، وهى شخصية «الإسكندر» التى يرسمها صلاح عبد الصبور بعيداً عن أى خلفية تاريخية للشخصية، حيث يصورها على أنها آلة قتل فهو يضع يده فى جيبه الأيمن ليستخرج سوطا ملفوفاً، ويمد يده فى جيبه الأيسر ليستخرج خنجراً ثم يضع نفس اليد فى ثنايا سرواله ليخرج غدارة ثم يخرج من حلقه أنبوب سم ويستدعى من جيبه الخلفى حبلا. وبمجرد أن ينطق الإسكندر بأولى كلماته تنساب عبارات القتل والموت من بين شفتيه، وذلك عندما يسرد قصته مع وزيره الذى كان يكتب له خطبه لأنه لا يعرف الفرق بين الفاعل والمفعول، وعندما طلب الوزير ولاية ثمنا لذلك منحه الإسكندر مكافأة أكبر حيث وهبه الأرض بأكملها ليرقد فيها.

إذن فليس مظهر الشخوص فقط فى «مسافر ليل» يدل على العنف والقسوة ولكن حديثها أيضاً، حيث إن «الموت، القتل، الذبح» من المفردات الأكثر استخداماً فى حوار المسرحية وخاصة حوار عامل


عرض «الأميرة تنتظر»

الموت .. القتل .. الذبح .. أكثر المفردات استخداماً فى «مسافر ليل»

تجاهل السلطة لغضب الشباب وراء العنف فى عرض مطالبهم

التذاكر والذى تراوده فكرة القتل لأتفه الأسباب وذلك عندما يتحدث مثلاً عن أحد زملائه فيقول:

«عامل التذاكر: أنا زهوان.. لا.. لا..
هذا اسم زميلى الأرقى منى
رتبته أربع سترات
أحلم أحياناً أن أقتله وأحل محله
زوجته ناصعة الوجه، ربية الفخذين» (مسافر ليل الأعمال الكاملة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1988، ص 468)

هذا العامل هو نموذج للعنف السلوكى، العنف اللامبرر أحياناً غير المتوقع أحياناً أخرى. العنف هو المنطق الوحيد الذى يحكم العلاقة بين عامل التذاكر والراكب. فعامل التذاكر وهو رمز السلطة والقهر فى المسرحية، هو من يبتلع تذكرة الراكب، واحدة تلو الأخرى، وهو من يتهم الراكب أنه سرق بطاقة الله الشخصية وهو من يردد على سمع الراكب - على لسان الراوى - بعض الأمثال والأقوال المأثورة والتى وإن دلت فإنما تدل على القسوة والعدوانية واللارحمة مثل:

«جوع كلبك يتبعك
(............)
عندما أسمع كلمة الثقافة أتحسس مسدسى
(............)
علمهم الديموقراطية حتى لو اضطررت إلى قتلهم جميعاً
(............)
إنى أرى رؤسا قد أينعت وحان قطافها
(............)
حقق فى رحمة ثم اضرب فى عنف» (المرجع السابق ص 473)

إن عامل التذاكر هنا لا يكتفى بممارسة القهر والتسلط على الراكب بل إنه لا يتوقف عن ترديد العبارات والحكايات التى ترسخ فى ذهن الراكب الإحساس بالضعف والظلم، وهذا ما يتضح من إحساس الراكب بالضعف والهوان والعبودية عندما يقول:

«بل إنى عبده
أقسم لك أنى عبده
وأبى عبد الله، ابنى الأكبر يدعى عابد،
وابنى الأصغر عباد، واسم الأسرة عبده» (المرجع السابق ص 469)

وبالتأكيد فإن عبودية الراكب هنا ليست لله ولكنها عبودية لسلطة الحاكم بكل ما لهذه السلطة من بطش وجبروت، فعامل التذاكر يقرر محاكمة الراكب ويعرف نفسه على أنه «والى السلطة فى هذا الجزء من العالم» (راجع م،س ص 476). فهو عصا القانون، وسيف الجلاد، ومقصلة السلطة، والوجه القبيح للنظام وعتمة نهاية النفق. هو من لا يعرف وسيلة للتخلص من أعدائه سوى القتل أو شراء ضمائرهم.

رسم صلاح عبد الصبور شخصية عامل التذاكر على أنه منظومة للشر، يفعل كل ما هو لا أخلاقى ولا إنسانى لسحق آدمية الغير والاعتداء على خصوصيته وذاتيته من خلال تجاوز كل الخطوط الحمراء وهو ما يؤكده قائلا:

«بحثنا
راجعنا كل ملف
سجلنا كل مكالمة تليفونية
صورنا كل خطاب
أمسكنا بالآلاف
عذبنا عشرين حتى الموت
وثلاثين لحد العاهة
وثمانين لحد الإغماء» (ص 487)

فالعنف من وجهة نظر عامل التذاكر هو الوسيلة الوحيدة لمعرفة الحقيقة. هو أقصر الطرق وأسرعها لمعرفة الحقيقة، هو أقصر الطرق وأسرعها للوصول إلى الأهداف البعيدة. العنف هو اللغة الوحيدة التى تتحدثها السلطة فى كل زمان ومكان، وإن كان صلاح عبد الصبور قد تعامل مع الزمان والمكان فى هذه المسرحية بتجريد شديد، فالزمان غير محدد، والمكان عبارة عن عربة فى قطار لا يعرف أحد إلى أى مكان يتجه هذا القطار، ومتى سيصل، ومتى أقلع، هذا التجريد الذى تتصف به الشخصيات أيضاً بداية من أسمائها التى تعبر عن نماذج بشرية وليس عن أشخاص بعينها، هى نماذج لأى راكب وأى عامل تذاكر فى أى مكان ولكن بالرغم من ذلك، فإن الشخوص فى هذه المسرحية تتسم بالخصوصية والتفرد، فالراكب فى هذه المسرحية ليس مثل أى راكب تقليدى، وعامل التذاكر ليس مثل أى عامل تذاكر عادى وهنا تكمن حرية وبراعة صلاح عبد الصبور فى رسم الشخصيات حيث جعل الحدث والحوار ووتيرة العنف فى المسرحية يسيران فى خطوط متوازية، فعندما يحدث تصاعد فى الحدث، والمتمثل فى توتر العلاقة بين عامل التذاكر والراكب، يحدث فى الوقت نفسه تصاعد فى إيقاع الحوار حيث تزداد وتيرة العنف فى المسرحية والتى تبلغ ذروتها فى اللحظة التى يطلب فيها عامل التذاكر من الراكب أن يختار وسيلة القتل التى تروق له من بين أربع وسائل مؤكدة المفعول، وهى السوط، السم، الغدارة، الخنجر، ويتفنن عامل التذاكر فى تقييم هذه الوسائل والمفاضلة بينها حيث يرى أن السوط لا يتفق وذوق الراكب، وخاصة أنها وسيلة همجية ومتخلفة، كما يستبعد السم فهو وسيلة تتسم بالخسة والغدر، أما الغدارة فهى تنتمى لنوع القتل عن بعد، القتل دون ملامسة، وهو ما يفقد القتل عنصر المتعة والإثارة، ويفقده رونقه وجلاله.

فعامل التذاكر يتغزل فى القتل، يمعن التفكير فيه بعمق، فهو شىء يجب أن يستمتع به المرء قبل الإقدام على تنفيذه، وبعد الانتهاء منه.

القتل هو الفعل الوحيد والأخير الذى يقدم عليه عامل التذاكر بصرف النظر عما إذا كان القتل مادياً أم معنوياً أو كلاهما معاً. المهم أن القتل قد تم وبالطريقة التى أرادها عامل التذاكر ولم يخترها الراكب، فمنذ متى كان للشعوب المقهورة الحق فى الاختيار وتحديد مصيرها.

الأميرة تنتظر

أما مسرحية الأميرة تنتظر والتى كتبها صلاح عبد الصبور عام (1969)، والتى قدمها مسرح الجيب فى الموسم المسرحى (1971). تدور أحداث المسرحية حول شخصية الأميرة، التى وإن لم تظهر منذ الوهلة الأولى، إلا أنها هى محور الحدث فيها، ففى المشهد الأول تظهر وصيفات الأميرة الثلاث والتى تأخذن كل منهن منحى مختلفاً عن الأخرى فى رسم الشخصية والدلالة الدرامية لها، حيث إن الوصيفة الأولى هى عاشقة للأميرة، ومخلصة لها، قانعة بعذابها ومعاناتها معا، والوصيفة الثانية سرعان ما ينتابها الشك حول جدوى ما تفعله، وأهمية الدور الذى تلعبه. أما الوصيفة الثالثة فهى تعد البديل الحقيقى لشخصية الأم والراعية للأميرة.

ومن حوار الوصيفات الثلاث اللاتى يقدمن

• جماعة الرواد أعلنت عن إقامة مهرجانها المسرحى الأول للفرق الحرة من 20 إلى 3/30 الجارى.

• كثيراً ما تندمج مجموعات المسرح الجديدة عن طريق عملية عضوية، إن ترابطهم لا يأتى من وضوح الأهداف، ولكن من سرعة دافع نحو مهنة مسرحية للأفراد لا يستطيعون أو لا يريدون أن يمروا بمدرسة فن مسرحى، وذلك بدرجات متفاوتة. فى هذه الحالة، تكون الدوافع وجودة العلاقات الإعداد الذى يحدد خاصية المنتجات وجودة النتائج.

حين يصبح الموت قيمة أساسية لا يمتلك الشخوص تجاهلها



أدوارهن فى المشهد الأول بشكل ملحمى إلى حد كبير، فهن يقمن بدور الراوى أحياناً ثم سرعان ما يقمن بأداء أدوارهن بشكل إيهامى، ثم سرعان ما يقمن بكسر الإيهام لتذكر إحداهن الأخرى أن عليها أداء دورها بشكل معين، أو عليها انتظار الأخرى حتى تفرغ من أداء المقطع الخاص بها، ويعد مشهد الوصيفات بمثابة عرض أو تقديم بعض المعلومات – وإن كانت قليلة للجمهور – ولا تتضح الصورة أمام المتفرج إلا بظهور شخصية الأميرة، والتى تتحدث عن حبيب تنتظره أقسم لها أن ينبت فى أحشائها طفلاً كل خريف، والانتظار هنا – وإن لم يكن لفترة طويلة – إلا أنه جعل الأميرة وحيدة تبحث عن شىء يسرى عنها فتطلب من إحدى وصيفاتها أن تحكى لها نكتة، فهذا الحزن يضفى على أجواء هذا المشهد حالة من الشاعرية الشديدة، والتى لا تلبث أن تختلط أحياناً بالغموض والغربة، فحتى ظهور شخصية (القرندل) لا نعرف الكثير عن هذا الحبيب المنتظر (السمندل)، ولكن حوار القرندل مع الأميرة يكشف عن لوعة الحبيبة واشتياقها للقاء الحبيب الغائب، وتتضح الصورة أمام المتفرج أكثر عندما تكشف الأميرة عن قاتل أبيها حيث إنه هو نفسه من تطوق إلى لقائه، هو الحبيب الذى طالما انتظرت مجيئه، وفى هذه اللحظة تظهر الشخصية الرئيسية الثالثة فى المسرحية وهى شخصية السمندل وهو الحبيب المنتظر، لتأخذ المسرحية طريقها إلى التعقيد عندما تعلم الأميرة السبب الحقيقى لمجيئه، فهو لم يأت من أجلها أو الزواج منها ولكن لهدف آخر وهو حملها على العودة معه إلى القصر حتى يكون وجوده فى الحكم مشروعاً، بعد أن هجره أقرب المعاونين له وأعرض عنه شعبه، فلم يجد سبيلا إلى فرض سيطرته واستعادة شرعية وجوده إلا من خلال الأميرة ابنة الملك والوريث الشرعى للملك بعد موت أبيها.

وفى اللحظة التى يرى فيها القرندل ظله فى عين السمندل يقدم – دون مبرر درامى واضح – على قتله ليؤكد أنه بذلك قد أنهى آخر مقطع فى أغنيته، ولذلك عليه أن يغادر على الفور لتجلس الأميرة منهارة تتغزل فى حبيبها المقتول فهو جميل حتى حين تنساب الدماء من وجهه، وجميل وهو يتوحد فى صحبته مع أبيها القتيل. وبعد أن تسكب الأميرة ماء عيونها على السمندل تنهض فى شجاعة وأمل لتقرر العودة لقصر أبيها لتستعيد حقاً وملكاً هو لها، مارة فى طريقها إلى القصر بطرق ودروب ينتظرها فيها شعبها بالورود والأغانى لتنتهى بذلك أحداث المسرحية. وبالرغم من أن المسرحية تبدأ بداية شاعرية ناعمة تتمثل فى حوار الوصيفات الثلاث إلا أن الحوار – بالرغم من ذلك – لا يخلو من العنف اللغوى والذى يتمثل فى استخدام بعض الألفاظ والعبارات عن الموت والقتل والدماء والجراح، تلك الكلمات لا تخلو – تقريباً – مسرحية من مسرحيات صلاح عبد الصبور منها.

فالجراح من وجهة نظر الوصيفة الأولى لا سبيل إلى شفائها إلا السكين، وهذه القسوة فى التعامل مع الآلام، والمشاعر الإنسانية هى أول ما يصدم الجمهور فى حوار الوصيفات، وبمجرد ظهور الأميرة، فإن الموت يتحول إلى تيمة أساسية للحوار لا تملك الشخوص تجاهلها أو الحديث عن شىء آخر حتى فى أقصى لحظات البهجة والسعادة، حيث تقول الوصيفات:

الوصيفة الأولى: آه لو نضحك حتى الموت
لو متنا فى شهقة ضحك
الوصيفة الثانية: دوماً تحين على ذكرى الموت
حتى فى لحظات البهجة (الأميرة تنتظر، الأعمال الكاملة، ص 411)

والموت والقتل الأحداث الرئيسية، وهما سمتان مشتركتان فى مسرحيات صلاح عبد الصبور بصورة عامة، فلا تكاد تخلو مسرحية من مسرحياته من فعل القتل بصرف النظر عن طبيعة وأسباب ومبررات هذا الفعل، والذى – أحيانا – ما يكون غير مبرر أو متوقع. كذلك فإن رد فعل الشخصيات الأخرى تجاه فعل القتل يكون أحياناً غير منطقى، وهو ما يحقق الصدمة للجمهور. فبالرغم من أن السمندل يقوم بقتل الملك الأب إلا أن الأميرة الابنة – لأول وهلة – لا تغير موقفها من الحبيب القاتل، فهى تتألم لمقتل أبيها وتشعر بحالة من الصراع النفسى العنيف الذى سرعان ما يحسم لمصلحة الحبيب، حيث لا تمانع الابنة مطلقاً أن تلقى بنفسها بين ذراعى قاتل أبيها وكأن ما حدث شىء عادى يجب على المرء أن يتجاوزه وألا يقف أمامه طويلاً، فحوار الأميرة – فى هذه اللحظة – يحمل من التناقض الكثير، فبكاؤها على أبيها واجب ولكن هذا لا يعنى مطلقاً ألا تزف إلى القاتل حيث تقول للسمندل:

«والآن أخرج حتى أبكى رجلى المقتول
وأزف إليك مطهرة بدموعى
يا رجلى القاتل
اخرج.... اخرج» (ص 422)

فالموت والحياة، القتل والفرح، الشقاء والسعادة، وجهان لعملة واحدة لا يمكن أن ينفصلا فى مسرح صلاح عبد الصبور. وقد برع صلاح عبد الصبور – فى هذه المسرحية – فى تصوير وبشاعة فعل القتل، وذلك فى حوار الأميرة عن بشاعة ودموية مشهد قتل أبيها، وعن مدى وحشية قسوة الحبيب القاتل، وفى الوقت نفسه صور صلاح عبد الصبور القاتل من زاوية أخرى، أو من وجهة نظر أخرى وهى وجهة نظر القاتل الذى لا يرى فى جريمته أى بشاعة أو وحشية..فالملك كان رجلا عجوزا أكل الدهر عليه وشرب وقد أوشك على الموت فى أى لحظة وإن لم يكن أمرا متوقعاً، فالموت كان ينتظره عند أقرب نقطة، حيث يقول السمندل:

ها .. ها..
لم أقتله لكن عجلت بموته
كان هباءً منثوراً فوق ملاءته المهترئة
ما كدت ألامسه حتى طار على أجنحة الموت
كان أبوك مريضاً منذ رأت عيناك النور
كان العامة حين تدور الكأس يقولون:
إن السوس الناخر فى أخشاب المخدع
قد جاوزها ليعربد فى ساق الملك الخشبية
بل كان البعض يقولون:
إن ضموراً قد مس الأعضاء الملكية
حتى ضاقت كتفاه وقصرت كفيه
بل شاعت شائعة أن هزلت ساقاه
حتى صارت ساق الملك الخشبية
أقصر من ساق الملك الأخرى الحية
بل قالوا إن لحيته قد سقطت
أن قد برز له نهدان
(م.س ص 428، 429)

وبالرغم من أن المسرحية تحتوى على فصل واحد، وعدد محدود من الأحداث وعدد غير كبير من الشخوص، إلا أنها تحتوى على جريمتى قتل، تتم إحداهما فى اللحظة الآنية على خشبة المسرح أمام الجمهور، والأخرى قبل بداية أحداث المسرحية، إلا أنه يعاد تقديمها أو عضها مرة أخرى على خشبة المسرح أمام الجمهور بالرغم من أن الجريمتين مختلفتين فى المبررات وفى طبيعتيهما إلا أنهما تجمعهما عدة عناصر، أو أشياء مشتركة، أهمها أن السمندل هو طرف فى الجريمتين، وإن كان فى إحداهما هو القاتل وفى الأخرى هو القتيل، كذلك فإن وقع الجريمتين على الأميرة من أعنف وأغرب ما يمكن، فهى بعد مقتل والدها تبكيه بحرقة وعلى ذلك فهى لا تمانع من الزواج بقاتله، وبعد مقتل الحبيب فهى تبكيه بنفس الحرقة، ولكنها تقرر العودة إلى حياة القصور والترف حيث إنها توقن أن العالم ينتظرها بذراعين مفتوحتين، فموت من تحب لا يمنعها من الاستمتاع بالدنيا ومباهجها فلديها قدرة كبيرة على الفصل بين اللحظة الحاضرة وبين اللحظة الآتية، فهى صورة صادقة للمرأة بضعفها وقوتها فى الوقت نفسه.

كذلك فإن مكمن الغرابة فى رسم الشخصيات فى هذه المسرحية يكمن فى التناقض الشديد داخل كل شخصية، بداية من شخصية الأميرة ومروراً ببقية الشخصيات الأخرى التى تتحدث بلغة شديدة الشاعرية والرقة، تتحدث لغة الشعراء، ولكنها تسلك سلوك القتلة، تتحدث عن الوفاء ولكن سلوكها لا ينم إلا عن الخيانة والغدر، وهذا ما يحقق الصدمة أيضا لدى الجمهور الذى يرى من الشخصية ما لا ينتظره، ويسمع ما لا يتوقعه.

الموت والحياة وجهان لعملة واحدة فى مسرح صلاح عبد الصبور




صلاح عبد الصبور

الأميرة صورة صادقة للمرأة بضعفها وقوتها فى الوقت نفسه



شخصيات تتحدث لغة الشعراء وتسلك سلوك القتلة

د. دعاء عامر

الطبيخ البايت على مسارح الدولة

يفتش بعض الفنانين بين فترة وأخرى فى دفاترهم القديمة؛ فيلجأون إلى إعادة أعمال شاركوا فيها من قبل، أو تقديم أعمال لغيرهم نالت حظًا من الشهرة. وهو استثمار لهذه النجاحات وتحويل "رصيد" العمل الفنى الناجح ،من قبل، إلى "حسابهم" الشخصى.

تبدو المسألة ظاهرة بشدة فى المسرح والأعمال الغنائية ؛ فيروح بعضهم يعيد الأعمال القديمة بالرؤية ذاتها بعد سنين طويلة، كما حدث فى مسرحية "الملك هو الملك" أو مسرحية "أهلاً يا بكوات" ، وكأن الأعوام لم تمر ولم تشهد تحولات مرعبة وانهزامات بالجملة وانتصارات قليلة ، وتبدلات فنية مذهلة، يشهد لها تجديدات المسارح الأخرى ، والتى يدّعون متابعتها ، أو كأن العالم قد توقف منذ العرض الأول للعمل، ولم يظهر فيه تغيير يجب أن يبدو فى العمل المعاد، ولاسيما العمل المسرحى بوصفه ظاهرة مجتمعية.

إن إعادة الأعمال بالرؤية ذاتها يحمل صنمية فى التفكير وتجمدًا فى التناول وتوقفًا عن متابعة الجديد، وادعاءً خفيًا بأن العبقرية التى أفرزت العمل الأول، لا يمكن تجاوزها، وليس فى الإمكان أبدع مما كان. والوقوف على تصور وحيد يعنى الثبات، والحياة ذاتها تلفظ الثبات، والإبداع إغارة على السكون والجمود، والمسرح يترادف مع التجريب.إن إعادة العمل بشحمه ولحمه رفعٌ لتمثال قديم إلى خشبة المسرح لننصِّبه دون رفع التراب وصدأ الزمان فيتحول المسرح (المفترض تدفقه بالحياة) إلى متحف ، ويصبح فرعا آخر لمتحف الشمع.

وبرغم قدرة العروض القديمة على اجتلاب الجمهور إلى المسرح (الجمهور– برغم أهميته –ليس مقياساً، واسألوا يسرى الجندى وخالد جلال عن رائعتهما «الإسكافى ملكاً») ولكن هل هو جمهورٌ جديد ؟! أم أنه الجمهور القديم جاء يبحث عن ذكرياته المرتبطة بالعمل فى أصله الأول،وهل يتساوى الجمهور القديم مع الجديد فتتساوى وجهة النظر وزاوية الرؤية بما استلزم الإعادة الحرفية؟

إعادة العمل القديم ربما حسنته الوحيدة فى تجميع النجوم مرة أخرى، وهو ما يبدو صعبًا فى زمن البطل الواحد وفى الوقت الذى يصبح فيه "السنيّد" بطلاً فى العمل التالى، حتى صار تكاثر النجوم عندنا (التسرع فى صناعة النجم موضوع آخر) أكثر سرعة من الأرانب، ولكن الجمهور المسكين مضطر إلى تناول الطبيخ البايت (التعبير لأمانى سمير) دون حتى تسخينه أو حتى إضافة طبق المقبلات. إنه استخراج للعروض المجمدة فى ثلاجة مسارح الدولة، دون وعى بالعصر وظروف التلقى الجديدة؛ فتحاول تلك المسارح استنساخ أعمال لم تعد تستطيع إدهاشنا، مع جمود تقنياتها، التى كانت مناسبة وقتها ثم تجاوزها الزمن الذى لا يرحم الإبداع ولا يقدسه،كما أنها لا تستطيع جذب الجمهور مع افتقاد بكارة التلقى الأول وقلة احترام لتطور الذائقة وتغير نوع الجمهور.

العمل الجديد ليس هدفًا فى حد ذاته، لكن العمل المعاد يضيِّع الفرصة على عمل آخر، فيطيل قائمة الانتظار (الطويلة أساساً) والتى يعانى منها نجوم الصفوف التالية، ناهيك عن المؤلفين الذين سيضيف عرض أعمالهم رؤية أكثر اتساقاً وسعة ، ستبدو – لا شك — فى أعمالهم المقبلة عوض أن تتصلب المسارح على أعمال بعينها. ونحن لسنا ضد إعادة العرض؛ فتجارب الفنان محمد صبحى – مثلاً – رأينا فيها مجاوزة للقديم، وإضافة مبهرة لروح العمل الأصلى، وبعثاً لروح العصر فى العمل المعاد؛ بما أكسب الهيكل القديم وجهًا جديدًا وبعث روح المعاصرة فى رفاته. إعادة الأعمال مقبولة بشروط الإبداع ذاته وليس مجرد التكرار الذى "لا يفيد الشطار".

نالت الأعمال الغنائية نصيبًا من الإعادة سواءٌ أعاد المطرب ما غناه غيره ، أم أعاد توزيع عمله نفسه بشكل مغاير، وإذا كان العمل المعاد مقصورًا على إعادة القديم دون إبداع فهو مرفوض؛ إذ يتحول المطرب إلى ببغاء حسن الصوت – أحيانًا – ولا فضل له سوى الترديد وتغيير الصوت، أما تغيير الإيقاع ورؤى الكلمات فهو المطلوب المهجور.العمل المعاد محسوب على الصوت التالى ربما بشكل أكبر من مبدعه الأصلى بسبب الاختيار المتعمد والمقارنة الواردة ،والتى يلزم أن تكون فى حساباته ، ولا يقدر على تجاوز المقارنة إلا القادرون (خذ مثلا من غناء الرائعة فيروز لبعض أغانى محمد عبد الوهاب).الإعادة حق غير منكور ولكن التجديد أولى.

إن إعادة الأعمال علامة على أزمة الوقوف بقداسة أمام الماضى، وتوهم كماله (أو الكسل عن محاولة إبداع الجديد) حتى يظل إبداع الأجداد مثالاً لا نطمح لمجاوزته، إنه شأن عام فى مناح متعددة لا تقتصر على المسرح أو الأغنية، وربما ضربنا بهما المثل لما يفترض فى الفن من نزعة تجريبية ، وروح نزقة ومعاودة البحث عن حلول جديدة، لكن الاطمئنان إلى الغفلة السعيدة أو الكسل المريح يرهق الفن، ويفضى به إلى الجمود والكلاسية الجديدة، وإهمال الطبيخ البايت قد يقتل المعدة، وما وراءها.


علاء الجابرى

• ورشة التدريب على فنون الممثل أنهت مرحلتها الأولى مؤخراً بقصر ثقافة التذوق بالإسكندرية.

● قريباً لن نجد «جورو» حقيقيين، ليس فقط بسبب اختفاء الأشخاص أنفسهم، ولكن خصوصاً بسبب اختفاء الشروط التى كانت تسمح بأن تدخلها. لقد حلَّ المعلمون محلَّ «الجورو».



سؤال تطوير المسرح المصرى.. الستينيات نموذجا:

هكذا نجح كتاب مسرح الستينيات .. وفشل مخرجوه

بعد مساندة المسرحيين والمثقفين..الدولة رجعت فى كلامها

الظواهر المسرحية المستوردة.. لم "تُستنبت" فى تربة المسرح المصرى لهذه الأسباب فشلت "الشبكة".. ونجحت "الملك لير"

إذا تعرضنا لفترة الستينيات وما قيل عنها بوصفها المرحلة الانتقالية فى تاريخ المسرح المصرى، نهض خلالها المسرح وازدهر وتنوع وتأسس بفضل جيل الستينيات الثرى بالثقافة والفنون والآداب والنقد والعلوم المسرحية.

نجد أن هذا الوصف لم يعد هو السائد، وقد رأينا مؤخرا أن الأوراق قد تباينت حول هذه الصورة وهذا التقييم. فأغلبها يتبنى موقف الرافض للمبالغة فى الحديث عن إنجازاتها وفضلها العظيم فى تحريك المياه الراكدة بالمناخ المسرحى فى مصر.

حقًا؟ كيف؟ ولماذا؟ ومن هم جيل الستينيات؟

إذا بدأنا بالمخرجين منهم نجد، على سبيل المثال لا الحصر، سعد أردش، جلال الشرقاوى، نبيل الألفى، حمدى غيث، كرم مطاوع، أحمد عبد الحليم، أحمد زكى، نجيب سرور، كمال يس، حسين جمعة، هؤلاء جميعًا درسوا بالمعهد العالى للفنون المسرحية ثم أوفدتهم الدولة فى بعثات دراسية للتخصص فى الإخراج إلى دول مختلفة الثقافات كفرنسا وإيطاليا وإنجلترا وروسيا والمجر، ثم عادوا جميعًا إلى مصر فى الفترة ما بين سنة ١٩٦١وسنة ١٩٦٦ إلا حمدى غيث ونبيل الألفى اللذين كانا فى الدفعة السابقة وعادا سنة ١٩٥١.

ربما كان وقوف جيل الستينيات عند حد اعتناق رؤية ومعطيات أصحاب هذه المدارس المسرحية دون مراعاة أسباب ظهورها فى أرضها ومدى احتياج مجتمعنا لها من عدمه - لعدم وجود هذه الدوافع - سببًا هامًا وأساسيًا فى عدم قبول هذه الظواهر المسرحية وعدم رسوخها وتأصيلها فى ساحة المسرح المصرى آنذاك.

وأقرب دليل على ذلك، مسرحية "الشبكة" التى أخرجها "سعد أردش" سنة ٢٠٠٧ على المسرح القومى فرغم توافر الشكل المسرحى الحديث والطاقات التمثيلية والعناصر الفنية الجيدة لكنها لم تجد إقبالاً من الجمهور. ذلك يرجع إلى أن قضية شبكة بريخت التى تصدى لها فى العشرينيات داخل المجتمع الأمريكى الفاقد للأخلاق والقائم على الجنس وتجارته ومنظومة تفسخ القيم، صاغها أردش بنفس معطيات بريخت فى العشرينيات فلم تجد لها صدى لدى متلقى زمن عرضها سنة ٢٠٠٧، فمعروف عن أردش التزامه واحترامه للكلمة المكتوبة وكاتبها. فأغفل معطيات وظروف ومناخ سنة ٢٠٠٧ زمن غزله لشبكته، فاندهش المتلقى الذى انصرف عنها رغم تشابه الأزمة الاقتصادية فى الزمنين لكن صياغة العرض احتفظت بزمن كتابته فأفقدته سحره وتأثيره لأن نصوص بريخت كتبت بمناسبة ما أو بدافع أزمة أو قضية مرتبطة بحدث وقتها.

بينما مسرحية"الملك لير" التى قدمها "أحمد عبد الحليم" كتراث مسرحى إنجليزى لشكسبير جذبت المتلقى إليها وبنفس القدر فى كل إعادة لها.

ليس فقط لتميز العنصر التمثيلى للبطل "يحيى الفخرانى" ولكن لتوافق وصلاحية نصوص شكسبير لكل مجتمع وكل زمان. فقضية عقوق الأبناء للآباء كانت ومازالت مطروحة من زمن كتابة شكسبير لها وما قبله ومازالت وربما ستستمر خلال الأزمنة القادمة فى المجتمعات المختلفة والحضارات والثقافات واللغات.

على أى حال الفن لا يخضع لقاعدة الصواب والخطأ وليس له قوالب ثابتة يقاس من خلالها بالجودة أو التردى. لكنه دائمًا وأبدًا يخضع ويتأثر بالتذوق. الذى هو مرتبط بميول وعقائد وأفكار واهتمامات وأوضاع اجتماعية وسياسية واقتصادية ومزاج نفسى وغيرها من العناصر المكونة للمتلقين فى كل مرحلة زمنية.

لكن! ما السبب فى شهرة جيل الستينيات عبر هذه الفترات التالية له إلى الآن؟

ولماذا لم يظهر جيل آخر له نفس التأثير بعده؟

إذا ألقينا نظرة على موقف الدولة من هذا الجيل آنذاك. نجده موقفًا إيجابيًا وفعالاً ومساندًا للثقافة والمثقفين منهم لم يتكرر هذا الموقف من الدولة بعده إلى الآن.

كيف؟ ولماذا؟

ذلك لأن الثقافة والتعليم والتنوير والبعثات وبناء الشخصية والتكامل وأفكار الاشتراكية البناءة كانت تدخل ضمن أهداف الدولة وسياستها وخطتها فاهتمت بالمثقفين وسلطت عليهم الأضواء وبالغت فى إرسال بعثات دراسية عما قبل، وسلمتهم مناصب قيادية، فأداروا وشكلوا بل وأسسوا الأجهزة المسرحية، ولكن بنفس منهج النقل والمحاكاة الذى - وإن كان لم يسفر عن تيار فى إخراجهم لعروضهم وكذلك الإدراة - خلق تيارًا نقديًا نشطًا وثريًا وصياغات جديدة فى الكتابة المسرحية لم تكن معتادة فى محاولة منه لخلق نموذج مسرحى مصرى يستقى أسسه على ما نملكه فى ثقافتنا كالسامر والفنون الشعبية وخيال الظل والأراجوز والحواة والحكى والمحبظاتية، وهو ما سبق أن دعا إليه "توفيق الحكيم" فى نظريته التى طرحها فى كتابه "قالبنا المسرحى" والذى تحدث فيه عن الظواهر المسرحية الموجودة فى تراثنا كالحكواتى والسامر وغيرها، وقد طبق نظريته هذه بنص واحد هو "زمار الحي" سنة 1932لكنه أدخل فيما بعد صيغًا جديدة فى شكل الكتابة المسرحية "كالمسرواية" أى النموذج المكتوب رواية فى شق منه والشق الثانى مسرحية، مثل "بنك القلق"، كما أنه على نسق العبثية كتب مسرحيته الشهيرة "يا طالع الشجرة".

وقد جاء "يوسف إدريس" مؤكدًا اتجاه الحكيم بنظرية كذلك "نحو مسرح عربى" وبالمثل طبقها من خلال نص واحد فقط هو "الفرافير" الذى اتسم بالصياغة الشعبية فترك أثره واضحًا فى الثقافة الجماهيرية حتى الآن.

أما "ألفريد فرج" فقد أعاد اكتشاف أساطير وحكاوى "ألف ليلة وليلة" فى مسرحياته: "بقبق الكسلان" و "على جناح التبريزى وتابعه قفه" بينما "نعمان عاشور" وهو قائد وزعيم هذا الجيل من الكتاب ظل متمسكًا بواقعيته الاشتراكية فى مسرحه كله بدءًا من "الناس اللى تحت" حتى "برج المدابغ".

وهذا يوضح أن الحركة الأدبية والنقدية فى الستينيات هى التى تطورت ونشطت وأثمرت أشكالاً جديدة ونوعيات لها سمات مصرية مبنية على نظريات تهدف إلى خلق مسرح له خصوصية مصرية. فأصبح هناك تيار أدبى وتقديم واضح. لكنه أيضًا لم يستمر بعدها. بينما مخرجو نفس الجيل لم تسفر أعمالهم الإخراجية عن نظريات أو تيار.

لكن النتيجة هى الانقطاع واللا استمرارية فى المسارات التى بدأ تمهيدها، واللا تطوير لما هو كائن فى مسرحنا المصرى قبيل الستينيات ذلك الذى كان يسير فى خطاه الطبيعية نحو التطور. والذى لم يخل من التنوع فى نصوصه العالمية والعربية والمصرية والمترجمات، هذا بالنسبة لشقه الأدبى، أما شقه الإخراجى فكان الأسلوب الواقعى هو الغالب.

وكان التيار النقدى يسير بنفس خطى المسرح لكنه موجود.

على أى حال غاية المقال هو توضيح الصورة بشكل محايد من خلال الوقائع والأحداث والنتائج بهدف ألا نقع - ونظل - تحت تأثير الوهم وصنع هالات براقة نحوم حولها مستسلمين لما يقال ويشاع دون إدراك التفاصيل.

وكذلك حرصنا على ألا يعيد التاريخ نفسه وتظل تدور فى حلقة مفرغة باستجلاب ما نعجب به أو نستغربه من الخارج باسم التجريب أو أى مسمى آخر، وتتوقف عن تطوير ما هو موجود وفيه صبغتنا.

خاصة أن المسرح فى الخارج فى احتياج إلى تطوير أشكاله وأساليبه وصوره.

أما المسرح عندنا فمازال ترفيها ويخضع للعرض والطلب بينما فى معظم الدول الأجنبية هو جزء من سلوك الفرد حيث يرتاد المسرح عادة مرة كل أسبوع، وهذا يفسر التواجد المنطقى والطبيعى للمبانى العتيقة لمسارحنا بل وترديها وتعطلها وغلقها أيضًا لفترات طويلة.



وهذا هو حال المسرح وسيستمر إلى أن تحدث ثورة من المسرحيين بكل تخصصاتهم على وضع المسرح شكلا ومضمونا لإعادة صياغة علاقتنا به وإدراك أهميته لمجتمعنا فننسف الأبنية والأشكال العتيقة ونحل محلها مسارح تتوافق شكلاً ومضمونًا وإيقاعًا مع احتياجاتنا منه.

ولا ننكر أن هناك بادرة مبشرة قام بها "عصام السيد" فى احتفالية أكتوبر عندما وضع تصورًا لمسرح يستطيع أن يتحكم فى صعود وهبوط خشبته ودورانها فى كل اتجاه وشاشات عرض ضخمة ومساحات تسع عشرات المجاميع والراقصين، وأجهزة إضاءة على أعلا مستوى، وأجهزة صوت دقيق وحساسة بالإضافة إلى وسائل تكنولوجية أخرى تتحكم فى تشكيل سينوجرافيا الفضاء المسرحى.

ورغم أن هذا التمرد "لعصام السيد" كان على الشكل والمبنى فقط بينما ظل محتفظًا بالمحتوى الدرامى الكلاسيكى لكنه تمرد محمود. قد يثير أنواعاً أخرى من التمرد تحدث تجديداً أو ثورة يتغير من خلالها حال المسرح المصرى.

مما يدفعنا إلى مطالبة الدولة أن تستعيد دورها الذى لعبته فى الستينيات لتساند المثقفين والأدباء والفنانين من واقع سياسى واستراتيجى يهدف نهضة المجتمع لا إلهاء الشعب عن الكوارث المعيشية المحيطة بهم، ونطالبها أيضًا بإتاحة الفرص الحقيقية لمن يستحقها من الفاعلين فى الحقل الثقافى والمسرحى للتفعيل. وكذلك التخلى عن سلوكها - الناتج عن عقدة الخواجة - فى إسناد المناصب القيادية إلى العائدين من الخارج لمجرد أنهم جاءوا من بلاد أجنبيه - ولا ندرى ماذا كانوا يفعلون هناك - رغم أنه أمر محمود لوزارة الثقافة هذا السلوك الموروث إذا تصادف واستحق هذا العائد الفرصة. حينئذ سيزول تمركز هؤلاء فى المناصب القيادية وإدارتها مدى الحياة كما لو كانت إرثًا شخصيًا لهم ولذويهم، مما يضيع الفرص على آخرين ربما كانوا أكثر إبداعًا، لكن حظهم لم يدفع بهم إلى دوائر أضواء المسئولين، مما يؤدى إلى ما نحن فيه الآن، فيأخذ المنتج الفنى لهم شكلاً ميكانيكيًا فى صناعته لا "إبداعه"، لأن الطمأنينة المدعمة "والرحرحة" قد تطفىء شعلة البحث والاكتشاف وتفقد صاحبها ملكة الخلق.

ولكن هناك قضية أخرى وهى عندما يتحول المخرج إلى موظف يخضع لقوانين إنتاج وفترة تدريبات محددة وموسم عرض ونجم شباك، بل الأسوأ من ذلك، عندما يفرض عليه أن يصنع لا "يبدع" عملاً من خلال ممثلين وفنيين وفنانين موظفين أيضًا ويفقد حقه فى الاختيار والتسكين، فإن المنتج الذى يفترض أنه فن يظهر فاقدًا سحره وتأثيره، نتيجه تنازل المخرج عن رؤيته وحلمه وتصوراته تحت هذه الضغوط الوظيفية والبيروقراطية الواضحة فى مسرحنا الحالى والسابق.

ولكن إذا أصرت الدولة على موقفها السلبى من المسرحيين. فعلى رجال المسرح أنفسهم أن يمتلكوا زمام المبادرة ويؤسسوا - ولو فرادى - النهضة المسرحية ويدفعوا ما يجب عليهم من تضحيات فى المال والجهد والعرق فربما تتجمع وتحدث أثرها المرغوب. كما فعل مؤسسو المسرح العربى فى بداياته، مارون وسليم النقاش، مع الفارق فى المناخ والإمكانيات والثقافة والوعى والاستخدام وغيرها على أمل أن يأتى يوم نُعَدُ فيه ضمن الأمم التى تقاس حضاراتها بفنونها وثقافاتها.



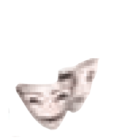
منى أبو سديرة

● مسرحية «عم بيانولا» التى تعرض بمسرح البالون تقرر تقديمها فى حفلات صباحية لخدمة تلاميذ المدارس.

• وفى الأوساط التى يتم فيها نقل المعرفة بين أستاذ - أب / أم وطالب - ابن / ابنة، يحتفظ «الجورو» طوال حياته، بمكانته وسلطته، حتى عندما يصبح الطالب فناناً ثابتاً، أكثر موهبة وأكثر شهرة منه، عندما يصبح الطالب أستاذاً بدوره.

توظيف السينما فى عروض المسرح المعاصر

أدى ظهور السينما إلى حدوث عمليات جوهرية فى فن المسرح



السينما والمسرح كلاهما يعتمد على الممثل الذى يعتبر مركز جماليات العملية المسرحية

شكّل ظهور السينما ثورة كبيرة فى تطور الفنون المرئية، وكان للسينما أثرها فى الاتجاهات الحديثة فى الفن، كما تأثرت فى الوقت نفسه بمفاهيم ومفردات الفنون الأخرى.

ويعد فن المسرح أقرب الفنون إلى السينما وكما فى بقية الفنون الأخرى فإن هذا الفن يحيا ويتطور فى تفاعله المُتبادل مع كل مجالات الخلق الفكرى، كما أنه يتمثل أكثر النتائج حدّة فى التفكير الخلاّق.

وقد عرض (جانيتى) أوجه الاختلاف بين فنى المسرح والسينما، إذ ذهب إلى أن وحدة البناء الرئيسية فى المسرح هى المشهد، وكمية الزمن الدرامى الذى ينصرم خلال المشهد توازى تقريبًا طول الزمن الذى يستغرقه الأداء، بينما وحدة البناء الرئيسية فى السينما هى اللقطة، أما المكان فى المسرح فيعتمد أيضًا على الوحدة الأساسية فى المشهد فهو مكان مُتواصل، والفعل يجرى فى مكان موحد له حدود معينة تعرف عادة بفتحة المسرح، بينما فتحة المسرح فى الفيلم هى الإطار، وهى وسيلة حجب تعزل الأشياء والأشخاص آنيًا فقط، وتمتاز السينما عن المسرح بالمونتاج وآلة التصوير المتحركة، وأغلب الوسائل المسرحية المماثلة لهذه التقنيات كانت خامًا فى أحسن أحوالها، ثم إن المكان فى المسرح ثلاثى الأبعاد مشغول بأشخاص وأشياء ملموسة أكثر واقعية بينما تقدم السينما صورة ذات بُعدين للمكان والأشياء، ولا يوجد تفاعل بين ممثلى الشاشة والجمهور.

إن كلاً من السينما والمسرح وسط سمعى بصرى، وإذا كان مصدرا المعلومات فى الدراما هما: الفعل والحوار، فإن تجسيدهما يستند على الممثل الذى يعدّ مركز جماليات المسرح، فى حين تستند جماليات السينما على التصوير الفوتوغرافى الذى يتم عبر كاميرا التصوير التى تحلّ بديلا لعين المخرج.

لقد أدى ظهور السينما إلى حدوث عمليات جوهرية فى الفنون البينية المختلطة، لا سيما فى حقل المسرح، فقد تحولت السينما من التجربة التقنية، أو من مشاهد الحفلات الجماعية الإمتاعية، إلى فن حقيقى قادر على خلق إنتاج يوازى روائع الثقافة العالمية، وفى مسار تكوين السينما اغتنت بمنجزات الثقافة المسرحية ومن بينها المهارات التمثيلية والإخراجية، ومع ذلك لم يكن تأثير المسرح على السينما فى مرحلة التكوين والتطور إيجابيًا وحسب، وإنما كان سلبيًا أيضًا، وأكد بعض النقاد أن التعمق فى خصوصية السينما، بدا وكأنه تجلّ للشكلانيّة، ونتيجة لذلك أخمد المسرح أحيانا السينما، وأضاعت السينما شيئًا من خصوصيتها.

ونظرًا لأن المسرح يجمع بين القوالب المكانية والزمانية معًا، فإنه هو الشبية الحقيقى للفيلم، غير أن ما يحدث على المسرح من أحداث يأخذ صفتى الزمان والمكان بشكل جزئى، لكنه لا يكون فى الوقت نفسه مزيجًا من المكانى والزمانى كما هى الحال فى الأحداث التى يقدمها الفيلم.

وإذا كانت الفنون المسرحية تقدّم حيّة على خشبة المسرح، فإن السينما تكون مسجلة عند عرضها، إلا أن كلاً من المسرح والسينما يستخدمان الفعل كأسلوب رئيس، فهما من الفنون الجماعية التى تؤدى أمام مجموعة من الناس، وتتم بعد التنسيق بين الكتاب والمخرجين والممثلين والفنيين.

جاء تأثير السينما على المسرح من خلال تأثير السيناريو الدراماتورجى، فالمعمار المتكامل المتعدد الأحداث، والمونتاج، واختزال الحوار والتدفق، والمخططات الكبرى المتمثلة بإبراز تفاصيل الأحداث، كل هذه وغيرها من الوسائل أصبحت عادية فى الدراما المعاصرة، وكلها جاءت إلى المسرح من السينما، وقد أثرى ذلك إمكانيات المسرح ووسع نطاقه حيث تصلّبت دينامية الحدث، وأتاح للمسرح حرية الانتشار فى المكان والزمان، ونقل إليه ملامح جديدة وإدراك فاعل للحياة، كما صعّد من دلالة اللعب الصامت فى مجمل وسائل الممثل التعبيرية.

ومن المخرجين المسرحيين الذين وظفوا تقنيات السينما فى عروضهم المسرحية يبرز المخرج الفرنسى أنطونان آرتو (1896- 1948م) حيث عمل فى بداية حياته ممثلاً فى مسرح الروائع، ثم لعب كثيرًا من الأدوار فى مسرح (شارل دولان)، وعمل مع (لونييهبو) و (جورج بيتوييف)، وشارك فى عدد من المسرحيات والأفلام السينمائية ممثلاً أو مخرجًا، وبعد انضمامه إلى الحركة السريالية أسس مع (روجيه فيتراك) مسرح (ألفريد جارى) الذى أغلق أبوابه فى عام 1929، وظل (آرتو) مستمرًا فى البحث عن حلمه المسرحى حتى وجده فى (مسرح القسوة) عام . 1931

تأثر (آرتو) بالسينما فى أعماله المسرحية، وقد سبقت تجاربه فى كتابة السيناريوهات السينمائية مرحلة تأسيسه لمسرح (ألفريد جارى)، إلا أن نشاطه السينمائى ظل قائمًا فى المرحلة التى كان يبحث فيها عن حلمه المسرحى.

جاء عرض(آل شنشى) التراجيدى مستندًا إلى كتابات (شيللى) و (ستندال)، حيث أراد (آرتو) من خلاله أن يعبر عن كل الأفكار التى تدور فى خلده حول (مسرح القسوة) لكن العرض رغم بعض النجاحات التى حققها، إلا أنه قد فشل فشلاً ذريعًا فكان له الأثر فى مضاعفة معاناة (آرتو) النفسية، ولم يكن هذا العرض بمعزل عن تأثير السينما.

فى عام 1928أثنى (آرتو) على السينما بوصفها الشكل الفنى الجديد الذى يحقق من خلاله أفكاره، لكنه عام 1933م، وفى مقالته الشيخوخة المبكرة للسينما، نبذ الشاشة السينمائية ليس بوصفها وسيطًا فنيًا فى حدّ ذاتها، ولكن لأنها أصبحت تجارية الطابع فحولت الفن والفنانين إلى سلع، هذا فضلاً عن أنه رأى السينما الناطقة عبثاً محضاً أما الفيلم الصامت فهو يحمل بذور الخلق والإبداع، فتأثره يظهر فى أعماله المسرحية ويفسر أيضا طبيعة بعض التقنيات التى استخدمها "آرتو".

وجد "آرتو" فى السينما الصامتة لغة صورية يمكنها أن تحقق التواصل الذى عجزت الكلمات المنطوقة عن تحقيقه فى القرن العشرين، وقد عمد إلى البحث عن الأشكال الرمزية التقليدية، واتجه إلى استخلاص أسلوبه المسرحى من صيغة الفيلم الصامت والمدرسة التعبيرية، وذلك لأن الرموز المرئية لديها القدرة على تحقيق التواصل من خلال مواضعات مألوفة ومتفق عليها.

لقد تمثلت السينما بالنسبة له فى قدرة الكاميرا على تركيز الانتباه على ما يبدو على أشياء ليست لديها دلالتها، ولكن كانت لها أهميتها بالنسبه إلى (آرتو)، ولم يكن نتاج ذلك مجرد إبراز التفاصيل فى صيغة صور مرئية، وإنما أيضًا جعل كل ما يفتقر للحياة حيًا، كذلك فإن عمليات تقطيع الصور أمكنها خلق عمليات تحول وإيقاعات أصبح العالم من خلالها صورة وجدانية، وهكذا فقد نقل إلى المسرح تلك العناصر السينماتوغرافية المتميزة، والتى منحت السينما تلك القدرة السحرية على تحويل العالم إلى واقع بديل يقوم على الكوابيس والأحلام، وهذا الواقع يتطلب من المخرج السيطرة الكاملة على كل تفاصيل العرض، وفى ضوء ذلك لم يكن توظيفه للتقنيات المسرحية ليتم بمعزل عن التأثير الذى أحدثته السينما فى عقليته الإخراجية.

لقد آمن (آرتو) بالصورة الحلمية فى عروضه، والتى لا تنفصل فى حقيقتها عن عوالم الأساطير والغيبيات، وجاء استخدامه للتقنيات السينمائية فى عروضه لتحقيق تلك الأغراض الفلسفية والجمالية، ففى عرض (سوناتا الشبح) اتجه إلى تركيز الإضاءة على أشياء معينة بهدف تقديم أشكال قريبة إلى شكل الحلم، وفى عرض (موقعة ترافالجار) حدد المنظور عن طريق تقديم المنظر المسرحى من خلال فتحة فى حائط، وهو بذلك يشابه عمليه تحديد المنظور فى الكاميرا السينمائية، وفى مسرحية (غزو المكسيك) قدم صياغة إخراجية ذات طابع سحرى، حيث حقق من خلال عملية تحويل الصور أثرًا مشابهًا للتقطيع والمونتاج السينمائى، وكل ذلك تم فى ضوء التغيير الواضح فى الأشكال والهيئات الخارجية للشخصية، وإبراز التناقض فى مقاييس الأشياء ضمن إيقاعات تتراوح بين السرعة الجنونية والبطء الرّتيب.

إن العلاقة المباشرة بين السينما والمسرح فى عروض (آرتو) المسرحية تتضح فى استخدامه المُبتكر للصوت والحوار والإضاءة على حدّ سواء، فقد ظهر مفهومه التشكيلى عن الصوت فى الإرشادات المسرحية الخاصة بعرض (لم يعد هناك للسماوات وجود)، حيث وصف الصوت بأنه يسقط من مكان عال جدًا فيتناثر فى حيّز متسع مكوّنًا منحنيات ودوائر، أما استخدامه للحوار فقد كان يستخدم الصرخات لتصاحب الفعل الدرامى، وكل ذلك يتوازى مع تقنية استخدام العبارات أو العناوين الموجزة فى السينما الصامتة المبكرة.

أما الاستخدام المبتكر للإضاءة من قبل (آرتو) فلم يغب عنه هو أيضًا تأثير السينما، إذ جاء استخدامه للإضاءة فى ذلك الوقت ثوريًا، (وهو ما يتضح فى استخدامه للضوء الأسود فى مسرحية (صدر محترق) واستخدامه للإضاءة المتذبذبة فى عرض (أسرار الحب) كذلك استخدامه للمؤثرات الخاصة بالأحواض المائية، والتى حدّدها بشكل واضح فى السيناريو الخاص بـ (سوناتا الشبح)، يتضح هذا التحديد أيضًا فى الإضاءة فى استخدامه للكشافات التى تُضاء وتنطفىء بسرعة كبيرة، لقد كان الهدف الواضح من استخدام الإضاءة فى هذه التجارب المسرحية تغيير توجه المتفرج، وإكساب المشاهد مسحة عاطفية، إلا أن القيمة الحقيقية للإضاءة من وجهة نظر آرتو تكمن فى قدرتها على نزع المادية عن الفعل الدرامى، ونقله إلى المستوى البدائى والوجدانى).

إن استخدام (آرتو) للتقنيات المسرحية يرتبط فى حقيقته بسعيه المستمر إلى بناء مسرح يعتمد على إظهار بنية العلائق المشهدية الصورية، فهو يشكل الفضاء من خلال عناصر بصرية تحققها تقنيات العرض المسرحى بالتعاون مع جسد الممثل، لتصبح الصورة الحركية لغة المسرح التى تحيط الفضاء البصرى، بحيث يفصح عن نفسه فيتكلم لغته الحسيّة الملموسة.

إن عروض المسرح السياسى تخضع إلى أسلوب التركيب القائم على توظيف بُنى متعددة، ووحدات تكوينية مختلفة عن بعضها البعض، تعتمد على جميع الإمكانيات التقنية والأشكال الهندسية المجردة، التى من شأنها أن تحقق كل التصورات التى تخدم العرض المسرحى.

وذهب (بريخت) إلى أنه من أجل أن يبقى المسرح مسرحا لا يجوز طرد الفيلم منه، بل يكفى أن يستخدم بطريقة ما ثم أدخل الفيلم فى أعماله المسرحية، وقد كتب عن تجارب (بيسكاتور) التى أسهم هو فيها، والتى ركز فيها على خلق علاقة عضوية بين السينما والحدث المسرحى، وذلك لخدمة المبدأ الملحمى والتأثير التعليمى للمسرح، وكانت رؤيته قوم على استخدام الفيلم تدريجيًا فى الحدث المسرحى، مشهدًا بعد آخر، كى يستوحى المتفرج الصورة السينمائية المرتبطة بالحدث المسرحى، وبذلك يتحول الفيلم إلى مشارك فى الحدث التركيبى أو إلى جوقة بصرية.

ولم يكن (بريخت) بمعزل عن تأثيرات المخرج السينمائى السوفياتى (سيرجى آيزنشتاين)، الذى يعدّ واحدًا من المثقفين الشامخين فى السينما العالمية، فقد عمل أستاذًا فى المعهد العالى للسينما فى موسكو لعدة سنوات، واهتم بالبحث فى كل أنواع الخلق الفنى، وكان يلمح فى كتاباته عن الفيلم السينمائى إلى العلاقة التى تربط السينما بالفنون الأخرى لا سيما الرسم والأدب والدراما، لكنه اشتهر بإسهاماته فى فن المونتاج السينمائى.

لقد وجد (آيزنشتاين) فى السينما من الناحية الكامنة على الأقل، أنها أكثر الفنون شمولاً لأنها يمكن أن تجمع الصراع البصرى البحت للرسم، والصراعات الحركية للرقص، والصراعات الصوتية للموسيقى، والصراعات الكلامية للغة، وصراعات الفعل والشخصية فى الدراما والقصص الخيالية، واعتقد بأن على صانع الفيلم أن يجمع كل هذه الصراعات الجدلية فى تقنياته، لكنه أكد على فن المونتاج تأكيدا خاصًا بوصفه أساس فن الفيلم، وينبغى أن يكون جدليًا، وذلك كى ينتج من خلال الصراع بين لقطتين فكرة جديدة (تركيبا)، محققًا بذلك صدامات خشنة وليس توصيلات ناعمة، أما الإيقاع فيجب أن يكون مثل انفجارات ماكينة الاحتراق الداخلى، حيث تأتى اللقطات بأحجام وأطوال وأشكال وتصاميم وشدة إنارة تصطدم فى الواقع مع بعضها البعض.

لقد شكل ظهور الفيلم السينمائى فى الاتحاد السوفيتى السابق وسيلة مثلى لنشر السياسة الثقافية الشيوعية، وقد جاء تطوره من الأسس الروحية للتكنيك، ليتماشى بذلك مع المشكلات التى تُثيرها هذه الأسس ذاتها، فجاءت الآلة لتشكل أداة الفيلم ووسيطه وأنسب موضوعاته، وبذلك واكبته فى كل مراحل العمل الفنى السينمائى تقريبًا، لتقف بوضوح بين الذات الخلاّقة وعملها، وبين الذات المُتلقية ومرحلة الاستمتاع الحقيقى بهذا الفن.

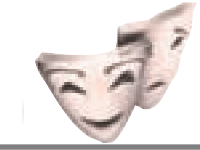
إن تأثير (آيزنشتاين) على (بريخت) يظهر فى اهتمامه بقضايا التفكير والرؤية السينمائية، لا سيما فيما يخص أوجه التشابه بين الدراما المبنية على عناصر ملحميّة ودراميّة الفيلم، وذلك لأن العنصر السائد للمونتاج يجعل الأمر ملحميًّا، والمقصود هنا ليس مونتاج الفيلم وإنما جوهر درامية الفيلم وفن البناء المونتاجى وهذا ما جعل بريخت يرى فى السينما (شكلاً فنيًا يتناسب مع مفهوم العملية المادية الذى تتبناه الجماليات الجدلية، فالصور لها علاقة مباشرة بالواقع الفعلى، والتحكم بهذه الصور عن طريق المونتاج يمكن أن يُحاكى تحكم منطق التاريخ فى الموجودات، ومن خلال عملية صياغة المونتاج أمكن لآيزنشتاين تجاوز الواقع السطحى الذى تقدمه الطبيعة، ليقدم لنا الظروف السياسية التى تكمن خلف أنماط العلاقات الاجتماعية)، وقد أفاد (بريخت) من ذلك فى تقنية قطع الأحداث التى تشبه تقنية القطع السينمائى، حيث يصبح العرض بذلك على شكل مجموعة صور تطرح أمام المتفرج عددًا من المعانى التى ينظمها المونتاج.

إن استخدام الفيلم فى المسرح يمثل رؤية مونتاجية من شأنها أن تدخل الملحمية إلى الدراما، وقد أخذت تتطور فى أعمال (بريخت) المسرحية لتظهر لا كوسيلة انتقاء للظاهرة، بل بوصفها وسيلة تعبير وتكوين عقلى تتدخل إيجابيًا فى بناء فلسفة المسرح الملحمى.



د. يحيى البشتاوى
الأردن

• مسرحية «البؤساء» للمخرج هشام عطوة مازالت تعانى من عدم وجود مسرح لتقديم العرض بعد بدء أعمال التطوير بمسرح الطليعة.



• عندما تنجح عملية التعلّم، فإن الطالب يعرف أكثر بكثير عما يعتقد أنه يعرفه. إنه فى وقت لاحق، عندما يكون هو نفسه مستعداً ليكون أستاذاً. إنه يبدأ فى التساؤل عن المبادىء الخفية الموجودة فيما عرفه.

التراث يضىء لحظتنا الراهنة

الكتاب: التراث فى مسرح مهدى بندق الشعرى دراسة فى الصادر والقضايا والبناء
المؤلف: د. أمانى عبد الجواد
الناشر: دار الوفاء للطباعة والنشر (طبعة أولى)



هذا الكتاب "التراث فى مسرح مهدى بندق الشعرى دراسة فى المصادر وقضايا والبناء الفنى" يناقش محللاً النص المسرحى الشعرى المكتوب والمستلهم من التراث فى مسرح مهدى بندق الشعرى.. وهو نفسه البحث الذى نالت عنه الباحثة درجة الماجستير من كلية الآداب جامعة المنيا.. ويحتوى على مقدمة للباحثة تتناول فيها التعريف بالكاتب، وهدف البحث الذى حددته فى "لفت الأنظار إلى جيل بأكمله لم يحظ بالدراسة الكافية من قِبل النقاد الأكاديميين" حيث اعتبرت الكاتب مثالاً لهذا الجيل كما تشتملُ المقدمة أيضًا على إيضاح لمجموعة المصطلحات الواردة فى عنوان البحث مثل "التراث، المصادر، القضايا، كذلك "لإرشاد المسرحيين" والتى لم يرد ذكرها فى العنوان.



تكاملية المنهج

تشير الباحثة إلى أنها اعتمدت على "المنهج التكاملى، وهو حسب توصيفها: "الذى يعتمد على (المنهج التاريخى، التحليلى، الفنى)، وهو ما اعترض عليه د. أبو الحسن سلاّم فى مقدمته للكتاب بحسبانه جمعًا تلفيقيًا للمناهج، متسائلاً أيضًا: ولست أدرى ما هو المنهج الفنى؟ كما أشار سلاّم إلى أن المنهج الذى وظفته الباحثة هو المنهج الوصفى وتحليل المحتوى)، ولأن منهج الباحثة "وصفى" ينطلق فى اتجاه تحليل المحتوى يقول سلاّم فقد ارتكزت على ثلاث ركائز، ناقشت خلالها نصوص "مهدى بندق" المسرحية وهى: "مناط الاستلهام المسرحى - المصدر التاريخى - قضية العدالة الاجتماعية.. ومعنى هذا - عنده - أنها قارنت بين الاستلهام المسرحى فى النص والمصدر التاريخى لذلك الاستلهام، ثم أعقبت تلك المقارنة بمناقشة قضية العدالة الاجتماعية بوصفها القضية المحورية التى شغل بها فكر الشاعر وتفاعل معها وجدانه. وينقسم البحث إلى أربعة فصول، اختص الفصل الأول بالتراث الفرعونى، مناقشًا "أربع مسرحيات للكاتب من حيث مصادرها الفرعونية، ثم القضايا التى طرحها الكاتب فى كل مسرحية وهذه المسرحيات هى "هل أنت الملك تيتى؟!، حتشبسوت بدرجة الصفر، آخر أيام إخناتون، بسماتيك.. بسماتيك" وقد لاحظت الباحثة أن هذه الأعمال ناقشت قضايا العدالة الاجتماعية كما لاحظت أيضًا قلة الشخصيات الشعبية الممثلة لطبقة الشعب - ما عدا مسرحية "حتشسوت بدرجة الصفر" - وأرجعت ذلك إلى أن التاريخ العام دائمًا هو تاريخ ملوك وأمراء، كما توصلت إلى أن الكاتب تمكّن بفضل استلهامه للتاريخ الفرعونى الثرى بالأشياء والشخصيات الغامضة والحكايات الخرافية من إضافة بعض الشخصيات الخيالية والفانتازية مثل "الشبح" فى مسرحية "هل أنت الملك تيتى؟" وشخصية "هرمس" رجل الفضاء الخارجى فى "بسماتيك.. بسماتيك" تلك الشخصيات التى ساعدت الكاتب على إبراز القضايا التى يناقشها.

وأشارت الباحثة إلى المرتكزات التاريخية التى أقام عليها أو حولها بندق مسرحياته الأربع مثل "الانتقال من عبادة "رع" إلى "بتاح"، والثورة الاجتماعية فى أواخر الأسرة السادسة، وهرم خوفو الأكبر وما يحويه من أسرار، إلى جانب الشخصيات التاريخية التى استلهمها مثل "الملك تيتى" و "وسر كارع" .. وذلك فى مسرحية "هل "أنت الملك تيتى؟".. أمَّا "آخر أيام إخناتون" فتشير الباحثة إلى أنها استلهمت مصدرين تاريخيين هما: التاريخ الفرعونى، والإغريقى، حيث وظفت شخصية إخناتون (أمنحتب الرابع) ودعوته للتوحيد، وزواجه المحرم، كذلك شخصيات "نفرتيتى، وميريت، وسمنخ كارع.. ومن التراث الإغريقى أشارت الباحثة إلى أن الكاتب استدعى "الإله هرمس" وأطلقه على إنسان جاء من كوكب آخر إلى الأرض.

وخلصت الباحثة إلى أن هذه المسرحية ناقشت قضية التغيير أو الثورة على الموروث ومدى تقبل الشعب لهذه الثورة التى أحدثها إخناتون.

وهكذا تمضى الباحثة فى بقية الفصل وفى الفصلين "الثانى والثالث" فتحدد فى البداية المصادر والشخصيات التاريخية التى ترتكز عليها المسرحية من خلال العودة إلى هذه المصادر ومقارنتها بما تم استلهامه منها، موضحة سبب اختيار الكاتب لهذه الفترة التاريخية أو تلك، وكيف استطاع توظيف ومصادره بشكل فنى، وما هى القضية التى يناقشها فى كل مسرحية على حدة.

وقد ناقش الفصل الثانى "التراث اليونانى" وكيف استلهمه الكاتب فى ثلاثيته (ريم على الدم - ليلة زفاف إلكترا - مقتل هيباشا الجميلة). أما الفصل الثالث (التراث العربى الإسلامى) فقد تناول آخر ثلاث مسرحيات شعرية للكاتب، والتى استلهمها من التاريخ الإسلامى وهى (السلطانة هند - غيلان الدمشقى - الشريفة بنت صاحب السبيل)، وقد خلصت الباحثة إلى أن الكاتب ناقش خلال هذه الأعمال قضايا "الحرية والجبر، الصراع على السلطة، الانتظار.

استطاع أن يخطو خطوة كبرى نحو تأصيل المسرح العربى



الإرشادات المسرحية سمه بارزة لمسرحه ولا يمكن تجاهلها



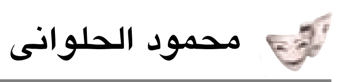
الحرية والجبر والصراع على السلطة أهم مضامينه



البناء الفنى أم البناء الدرامى؟

وتحت عنوان "البناء الفنى" جاء الفصل الرابع من الكتاب وقد تناولت الكاتبة خلاله ما أسمته "البناء الفنى" للمسرحيات العشر من حيث "الشخصيات، الصراع، اللغة: الحوار، السرد، النص المرافق أو الموازى: "الإرشادات المسرحية" التى تصف أحوال الطقس كخلفيات سمعية وبصرية، للحدث المسرحى. وقد اختلف د. أبو الحسن سلام فى مقدمته مع إطلاق الباحثة لمصطلح "البناء الفنى" على هذا الفصل حيث رأى أنها خلطت بين البناء الدرامى والبناء الفنى، موضحًا أن البناء الفنى هو ذلك البناء الذى يتضمن روح الشاعر وبصمته الذاتية الدالة على خصائص أسلوبه وطبيعته المتفردة، بما يكشف عن تميز أسلوبه وإيقاع فكره ولغته وتباينها ما بين شخصية وأخرى، واستخلاص السمة العامة لفن الشاعر. وهذا مغاير تمام المغايرة للبناء الدرامى.

وقد خلصت الباحثة فى نهاية بحثها إلى تحديد عدد من السمات التى تميز مسرح مهدى بندق الشعرى وهى: "أنه استطاع أن يخطو خطوة كبرى نحو تأصيل المسرح العربى، باعتماده على تراث مصرى إسلامى خالص - بغض النظر عن الأسطورتين الإغريقيتين - أثبت به قدرته على النهوض بالمسرح المصرى، وهو ما يجعله مواكبًا أو "ملبيًا" لدعوة يوسف إدريس لتأصيل المسرح المصرى - الإرشادات المسرحية سمة بارزة لمسرحه، لها تأثير كبير فى معالجة قضاياه، ولا يمكن تجاهلها - إن الكاتب دائم التكرار للقضايا التى يناقشها فى مسرحه مثل "التمرد من أجل التغيير، والثورة على الموروث، ويقظة الشعب" وذلك من أجل تأكيدها، ولفت أنظار المتلقى إليها، بما يجعله يتجاوب معها ويبادر بفعل إيجابى. تمكن الكاتب من أن يناقش مسألة الوحدة الوطنية بين أبناء الشعب المصرى، والتى تجنب الخوض فيها الكثير من الكتاب، مبتعدًا فى ذلك عن المباشرة.



محمود الحلوانى

• الممثلة نهال أحمد انضمت إلى فريق عمل مسرحية «آخر الشارع» التى تشارك فى فعاليات مهرجان شفشاون بالمغرب نهاية مارس الجارى.



● فى تقاليد كثيرة، فى آسيا أو فى الباليه الكلاسيكى، يتم التأكيد على المظهر الصامت للتعلم حيث تكون أى كلمة لا لزوم لها.

التكنولوجيا فى أنصع صورها وأبشعها

يحتوى هذا الكتاب على كلمة لوزير الثقافة الفنان فاروق حسنى ومقدمتين، الأولى لرئيس المهرجان أ.د فوزى فهمى يتناول فيها قضية التجريب المسرحى والتكنولوجيا، والثانية لمترجم الكتاب د. خالد سالم تناول فيها ما قدمته التكنولوجيا لكافة أشكال الفن من خدمات جليلة، بفضلها أصبح جماهيريًا، موضحًا أشكال تلك الاستفادة فى الغرب الذى كان سباقًا فى الجمع بين التكنولوجيا والفنون، وخاصة فن المسرح، إذ لجأ إلى التكنولوجيا لتطويع النص المسرحى وتقريبه من المتلقى، مشيرًا إلى عدد من الاتجاهات الفنية مثل حركة "الباوهاوس" فى ألمانيا.

ويرى د. خالد سالم أن الكتاب "التكنولوجيا والمسرح" يستعرض كيفية تدخل الآلة فى المسرح، من خلال الارتكاز على محورين رئيسين؛ الأول هو الآلة المشهدية فى الإخراج، أى العناصر الشكلية التى تعتمد على الظروف التكنولوجية بمعناها الرحب، وليس التكنولوجيات الجديدة وحدها.

وذلك على مدى تاريخ المسرح، وعلى وجه الخصوص العرض المسرحى، ويدور المحور الثانى حول الآلة أو الماكينة المجازية الماكينة كاستعارة نصية والتأثير المحدد الذى تنتجه الآلة وأهمية التكنولوجيا كفاعل لما هو سحرى وما هو خيالى، كذلك العلاقة بين الماكينة والجسد.. والكتاب فى مجمله يدور حول استخدام الآلة فى المسرح، على الخشبة، أى فى الإخراج دون الدخول إلى عالم النص المسرحى.

ويحتوى متن الكتاب على "١٣" فصلاً تحمل العناوين التالية "الآلة والإخراج المسرحى - سوابق الماكينة المسرحية - المسرح كنظام - آلهة من الكرتون - المأساة والحركة فى القرن الثامن عشر - تكنولوجيا ما هو مدهش إلى عجائب التقنية - الماكينات غير المرئية - دمى مسرحية - عمل الممثل فى المسرح الحالى - الطبيعة الميكانيكية للممثل - الماكينات الصوتية - المسرح فى صور - لافور فى الثمانينيات: نظام.

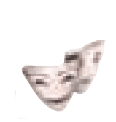
ولم يشأ د. خالد سالم أن ينهى مقدمته للكتاب دون الإشارة إلى ما أسماه أكبر كذبة نصب شركها الأقوياء منتجو التكنولوجيا للبشرية مع دخول القرن الجديد، وهى أن العالم - بفضل هذا المنتج "التكنولوجيا" - أصبح قرية كونية يمكن للإنسان أن يتنقل فيها بسهولة ويتواصل مع الآخر.. وينعم بالمكتسبات الحضارية، ثمرة التطور الحضارى الغربى، معتبرًا ذلك "كلمة حق يراد بها باطل" إذ إن هذا المنتج يثبت أقدام الغرب فى سيطرته على الآخرين، مشيرًا إلى المثال الأكثر وضوحًا فى هذا الصدد وهو تحويل العراق إلى أكبر مسرح صنعته قريحة إنسان القرن العشرين ليستخدم فيه التكنولوجيا فى أبشع صورها. من خلال سينوغرافيا غاية فى التقدم.

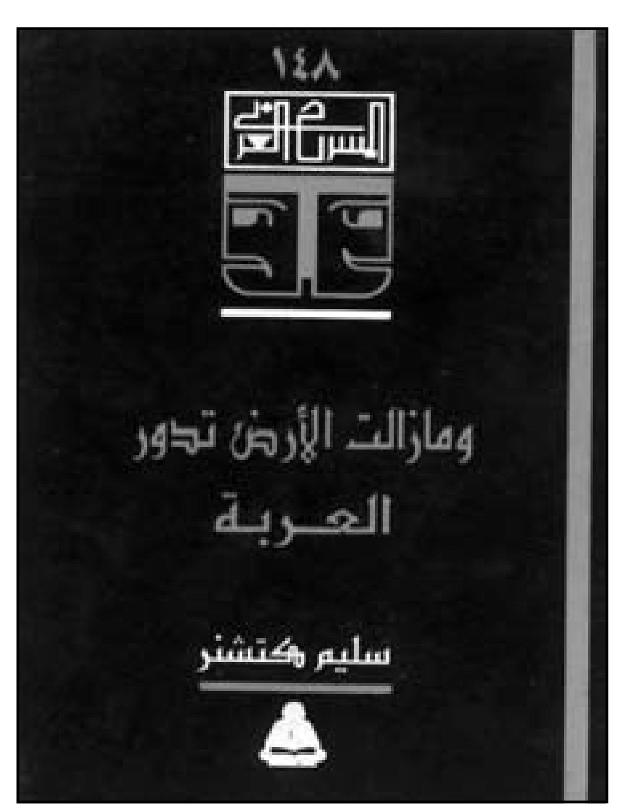


محمود الحلوانى

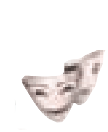


الكتاب: التكنولوجيا والمسرح
تأليف: روسا دى دييغو
ليديا باثكيت
ترجمة وتقديم: د. خالد سالم
مراجعة: أ.د: سليمان العطار
الناشر: وزارة الثقافة / مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى





الكتاب: ومازالت الأرض تدور - العربة
المؤلف: سليم كتشنر
الناشر: الهيئة العامة للكتاب
سلسلة المسرح العربى (١٤٨)



مواجهة التطرف بالمسرح

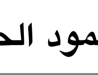
"مازالت الأرض تدور" وهى المسرحية الأولى فى الكتاب، حائزة على جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٩٩، يعرض المؤلف من خلالها عن ريق تقنية المسرح داخل المسرح، حلم التخلص من ويلات التطرف، وأولئك الذين يقودون الناس إلى الظلام من خلال أفكارهم المتطرفة، التى تتهم رموز العلم بالإلحاد، وتنكر حقوق المرأة، وتحرم الفنون.. وينادى المؤلف فى مسرحيته بضرورة الحوار والكلمة.. ونبذ العنف.. وذلك من خلال فرقة مسرحية يقودها د. جلال، تدخل إلى خشبة المسرح متسللة خوفًا من بطش المتطرفين، حيث يرفض د. جلال التراجع عن إقامة بروفته "الجنرال" بعد العديد من أحداث العنف التى أوقعها المتطرفون بفرقة التمثيل الخاصة بالثقافة، والاعتداء على الرسام الشاب.

وتستعرض المسرحية نماذج من هؤلاء، فها هو الحلاق بعدما ترك الحلاقة يصفى حساباته مع د. جلال لأنه منعه من قبل من ممارسة الختان، واللبان المتعصب الذى يقول إن الفن بدعة وكل بدعة ضلالة وكل ضلالة فى النار..

ومع بداية البروفة ينقلنا المؤلف لمستوى آخر حيث جاليليو جاليلى يخترع التلسكوب، ويقول بأن الأرض تدور حول نفسها، وبذلك يخالف رجال الدين والكنيسة فما يكون منهم إلاّ تهديده بالقتل..

وهنا يتدخل المتطرفون شاهرى أسلحتهم لضرب الممثلين ومنع إقامة المسرحية.. ويؤكد المؤلف هنا أن من يعرف الحقيقة ويسعى لتزويد الآخرين بها فإنما يسعى إلى هلاكه.. ولأن د. جلال يريد الحقيقة كاملة ينهار شعوره بالظلم والهزيمة.. وتمضى الأحداث ويخطف المتطرفون د. جلال، ويخرجون من المسرح يتبعهم الممثلون لتخليصه منهم، ويظهر الضابط عمر فيفر المتطرفون، ومع عناد د. جلال وتصميمه على مواصلة تقديم العرض يعود المتطرفون مرة أخرى.. ويقوم المؤلف بعمل تماس بين ما يحدث للدكتور جلال وما حدث لجاليليو، وهو ما يرفضه المتطرفون، وتستمر البروفة، فنرى القبض على جاليليو ومطالبته بالتراجع عن أقواله، وهنا يتدخل الأمير ومن معه ويصعدون على خشبة المسرح التى حاصروها جيدًا ويقومون بالاعتداء على الممثلين بالأسلحة البيضاء والجنازير، فنسمع أصوات طلقات نارية فيهرب المعتدون. ويؤكد د. جلال أن شعاراتهم كلها خاطئة، فالفن والهندسة الوراثية وحرية المرأة أشياء لا تمس الدين فى شىء، وأن عجلة التقدم لا يستطيع أحد أن يوقفها.

استغل المؤلف تكنيك المسرح داخل المسرح ليسهل الانتقال بين مستويات الواقع والتمثيل، كما وظف اللغة بمستوياتها العامية والفصحى. للتمييز بين الجماعتين على المسرح، كما استطاع تخليق الإيقاع الدرامى صعودًا وهبوطًا ليصل إلى لحظة التأزم مع هجوم المتطرفين على أبطال الفرقة، وارتفاع صوت د. جلال ينادى بقناعاته دون خوف، معلنًا أن عجلة التطور ستظل تدور ما بقيت الأرض تدور.



صلاح فرغلى

● فى التقاليد الآسيوية، كانت العلاقة بين الأستاذ والطالب تتشكّل - ومازالت كثيراً حتى الآن - على العلاقة بين الأبوين والأطفال، داخل ثقافات تكون فيها السلطة أب/أم مطلقة وحيث تكون الأوامر ضرورات نفسية.



مريم رأفت.. خريجة الإنجليزى

تخرجت مريم رأفت فى قسم اللغة الإنجليزية بآداب عين شمس دفعة 2007/2006.. ولكنها قبل تخرجها كانت قد تركت بصمة فنية واضحة فى المسرح الجامعى حيث شاركت فى عدد من العروض تمثيلاً وإخراجاً منها على سبيل المثال «باب الفتوح» لمحمود دياب وإخراج بسمة فهمى الخولى. كما شاركت فى مهرجان الاكتفاء الذاتى من خلال مسرحية «مات الملك» لوليد يوسف وإخراج مازن الغرباوى، وحصلت عن دورها فى هذا العرض على المركز الثالث تمثيلاً. كما حصلت من نفس المهرجان عن دورها فى «أوديب» لـ سوفوكليس على جائزة المركز الأول، وأخرج العرض أيضاً مازن الغرباوى.



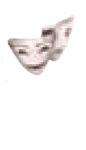
ولم تكن هذه آخر الجوائز، فمن نفس المهرجان حصلت مريم رأفت على الجائزة الثانية تمثيلاً عن دورها فى «هاملت» من إخراج تامر كرم. كما حصلت من المهرجان العربى على المركز الثانى أيضا.

مريم مارست الإخراج أيضاً، فقدمت من إخراجها عرض «صورة أخيرة لسيدة عجوز» تأليف يسر الشرقاوى، كما شاركت فى عرضين آخرين هما «بيت برنارد ألبا» تأليف لوركا، وإخراج يسر الشرقاوى، و«الحب الحرام» لخاثينتو بيابينتى، مع نفس المخرجة.

ومن خلال منتخب الجامعة شاركت مريم رأفت فى عرض «الإكليل والعصفور» تأليف أسامة نور الدين وإخراج محسن رزق.

مريم سعيدة بالكثير من الأدوار التى أدتها حتى الآن، وإن كانت تتمنى أن تحصل على المزيد من الفرص لتفجر من خلالها كامل طاقتها الفنية، ومواهبها المتعددة.





مارتينا.. إلى المسرح عبر الشعر والرسم



مارتينا عادل لطفى طالبة بكلية الآداب جامعة القاهرة، تعشق المسرح منذ نعومة أظفارها - كما يقولون - وقد بدأت قصة عشقها منذ المرحلة الابتدائية عندما نصحها مدرس اللغة العربية أن تنضم إلى جماعة الإلقاء والخطابة فى الوقت الذى كانت تجد فى الرسم إشباعاً لرغبتها الفنية، كما كانت تمتلك موهبة كتابة الشعر، (يعنى) تعددت لديها الطاقات الإبداعية، فلم تجد سبيلاً أمتع من المسرح لتفجر فيه طاقاتها، فراحت تعطيه كل اهتمامها وتشارك فى العديد من ورش إعداد الممثل وتحقق النجاح على مستوى المسرح المدرسى، وفى الجامعة انضمت مارتينا إلى فريق المسرح بالكلية، وحصلت على العديد من الجوائز من خلال المسابقات التى شاركت فيها فنالت جائزة أفضل ممثلة على مستوى جامعة القاهرة لعامين متتاليين 2006، 2007، كما شاركت فى العديد من المهرجانات خارج نطاق الجامعة مثل مهرجان المسرح القومى، وحصلت على جائزة أفضل ممثلة من مهرجان المسرح العربى فى دورته السابعة لعام 2007 من خلال عرض «شمشون ودليلة» من إخراج أسامة فوزى، وتنتظر مارتينا - كالكثير من المواهب الدفينة فى مصر - الفرصة التى تستطيع من خلالها الانطلاق إلى النور.



محمد محمدى

إيمان عبد الحليم.. أحسنت يا دكتور!

إيمان عبد الحليم.. واحدة من جميلات المسرح.. جابت أقاليم مصر وقدمت أدواراً متعددة ومتميزة، ويعتبرها البعض سيدة مسرح الأقاليم ذلك على الرغم من أنها لم تنل حقها من الشهرة والأضواء.. انقلبت بها السيارة ثلاث مرات أثناء عرض مسرحية "حادث على الطريق السريع" تعتبر سبب تأخر شهرتها إصرارها على عدم ترك بنى سويف والعمل بجوار زوجها الفنان كامل عبد العزيز، وتحلم أن تقدم معه عملاً يشهرهما معاً، ويضعهما فى دائرة الضوء.

بدايتها كانت مع فرقة الإسكندرية القومية التى قدمت معها أول أعمالها المسرحية (سقوط الأقنعة) وحصلت من خلالها على المركز الأول - جمهورية، ثم تلتها مسرحية "فنان الشعب" من إخراج عبد الغفار عودة، وكان المسرح الجامعى هو محطتها المهمة الثانية والتى أحدثت نقلة فنية مهمة فى حياتها الفنية، فقد قدمت من خلالها عرض "الدبابيس" مع أحمد آدم من إخراج أحمد رجب، كما شاركت مع آدم أيضًا فى عرض "بكالوريوس فى حكم الشعوب" ولم يقتصر عملها فى مسرح الجامعة على هذين العرضين فقط، فقد توالت عروضها المتميزة ومنها "ميت حلاوة"، لمحمد عنان، "امرأة العزيز" وغيرهما.

ومن خلال مسرح الشركات شاركت إيمان فى "كاسك يا وطن" من إخراج أحمد عبدالجليل، ثم التحقت بفرقة جمارك إسكندرية وقدمت معها "ممنوع الضحك".

ولأنها تعشق التغيير، ويدفعها قلقها الفنى الدائم للترحال فقد ذهبت إلى السويس لتشارك فرقتها المسرحية فى تقديم عدد من العروض منها "دون كيشوت" وحصلت من خلالها على جائزة أحسن ممثلة، و "مشكاح وريمة" من إخراج رشدى إبراهيم. ثم انتقلت إلى القاهرة، لتقدم مع فرقة قصر ثقافة الريحانى مسرحية "الذباب الأزرق" ومنها إلى "بورسعيد" لتقدم مع فرقتها مسرحية "الواغش" مع رشدى إبراهيم أيضًا الذى



تشعر بأنه يخرج كل طاقاتها الفنية.. ومع المخرج حمدى طلبة شاركت إيمان فرقة بنى مزار تقديم عرض "الهلافيت" أتعبتنا إيمان بكثرة انتقالاتها لكنها لم تتعب فقد انتقلت إلى "البحيرة" لتشارك فرقتها تقديم "الأستاذ" مع المخرج عبد المقصود غنيم، ثم إلى الفيوم لتنقلب السيارة التى تقل الفرقة ثلاث مرات بعد عودتهم من تقديم عرض "حادث على الطريق السريع" فكان اسمًا على مسمى!.. ولكن ربنا ستر.. لتستكمل إيمان مشوارها الفنى بنجاح فتعمل بإذاعة الإسكندرية فى عدد من المسلسلات، ثم مع المخرج عمر عابدين فى الفيلم التسجيلى "أصعب بكا".. ليستقر بها المقام أخيرًا فى بنى سويف عضوة فى فرقتها المسرحية، وتحصل من خلال هذه الفرقة على عدة جوائز على أعمالها "يا آل عبس، الوحوش لا تغنى، حكاية من الصعيد، زيارة السيدة العجوز، الليلة فنطازية وغيرهما.

تعاملت إيمان عبد الحليم مع العديد من المسرحيين الكبار منهم هانى مطاوع، سعد أردش، عادل هاشم، سامى طه، رضا غالب، رزيق البهنساوى، عبد الرحمن الشافعى، حمدى حسين، حسن الوزير، السيد الدمرداش، وحمدى الوزير.

إيمان من أشد المتحمسين لسياسة د. أحمد نوار رئيس الهيئة فى التعامل مع الكوادر الفنية، تلك السياسة التى بدأت تؤتى ثمارها.

وتقول له: أحسنت يا دكتور نوار، قلبك ومكتبك مفتوحان للجميع.. وهذا لم يمنعها من أن توجه إليه رسالة تقول: نظرة لممثلات مسارح الأقاليم يا دكتور»، فهن عملات نادرة وخصوصًا الصعيديات، لا يقتصر عطاء إيمان عبد الحليم على المسرح إنما يتعدّى ذلك إلى تقديم الخدمات من خلال عضويتها ببعض الجمعيات الخيرية.



ليلى قطب.. لا ترضى عن المسرح الإقليمى بديلاً

ليلى قطب.. ممثلة من الجيل الجديد الذى انضم إلى فرقة المنيا القومية منذ خمس سنوات شاركت فى عروض (فلاشات - المهرجون - لعبة الموت - كرنفال - طقوس الرحيل) أحبت المسرح المدرسى وقامت بالتمثيل لأول مرة فى عرض (الغرباء لا يشربون القهوة) تأليف محمود دياب وعرفت طعم النجاح و (يعنى إية مسرح - يعنى إيه جمهور) وشاركت أيضًا أثناء دراستها فى عرض (مأساة الحلاج - ياسين وبهية) ضمن نشاط الإدارة التعليمية بالمنيا فى الموسم الصيفى فشاهدها عم جمال الخطيب (شيخ المخرجين، وانضمت للفرقة تحت إشرافه وقد تدربت فى ورشته على نطق العربية الفصحى وكيفية الأداء التمثيلى دون مغالاة فلم تكن تعرف الفرق بين "الميلودراما - الفلات" ومتى تضبط النيرف.



عملت مع المخرجين (محمد نجيب - عماد التونى - أسامة طه - حسن رشدى) كما شاركت فى عروض للمخرج رائد أبو الشيخ آخرها "كرنفال" فى مهرجان نوادى المسرح بالأنفوشى ديسمبر ٢٠٠٦ كادت تحصل على جائزة فى التمثيل لولا لجنة التحكيم التى استبعدت العرض كله عن الترشيح لأى جائزة، تعترف ليلى بصراحة شديدة أنها لا تدرس الشخصية كما ينبغى لكنها تستسلم لأوامر المخرج وتحاول الاجتهاد حتى آخر ليلة عرض.

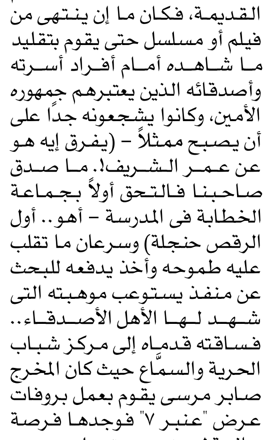
تحلم ليلى قطب بالسفر إلى القاهرة والدراسة فى المعهد (دراسات حرة) دون وساطة ولا ترضى عن المسرح الإقليمى بديلاً لأنه أول درجات طموحها الفنى.. وأول درجات الاحتراف.



صلاح مهدى.. وأول الرقص

استهوت صلاح مهدى الفُرجة على مسلسلات التليفزيون والأفلام القديمة، فكان ما إن ينتهى من فيلم أو مسلسل حتى يقوم بتقليد ما شاهده أمام أفراد أسرته وأصدقائه الذين يعتبرهم جمهوره الأمين، وكانوا يشجعونه جدًا على أن يصبح ممثلاً - (يفرق إيه هو عن عمر الشريف!. ما صدق صاحبنا فالتحق أولاً بجماعة الخطابة فى المدرسة - أهو.. أول الرقص حنجلة) وسرعان ما تقلب عليه طموحه وأخذ يدفعه للبحث عن منفذ يستوعب موهبته التى شهد لها الأهل الأصدقاء.. فساقته قدماه إلى مركز شباب الحرية والسمّاع حيث كان المخرج صابر مرسى يقوم بعمل بروفات عرض "عنبر ٧" فوجدها فرصة سانحة لعرض موهبته عليه..

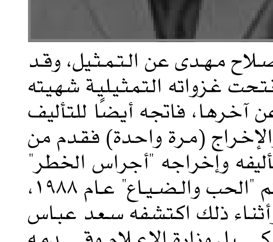
ولأنه كان موهوبًا فعلاً، فقد اختاره صابر مرسى ليلعب دورًا فى مسرحيته، وكان ذلك عام ١٩٨٦ ومن يومها لم يتوقف

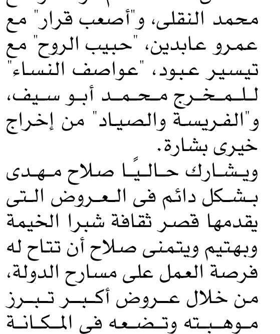


صلاح مهدى عن التمثيل، وقد فتحت غزواته التمثيلية شهيته عن آخرها، فاتجه أيضًا للتأليف والإخراج (مرة واحدة) فقدم من تأليفه وإخراجه "أجراس الخطر" ثم "الحب والضياع" عام ١٩٨٨، وأثناء ذلك اكتشفه سعد عباس وكيل وزارة الإعلام وقدمه للمخرج محمد العمرى الذى









رشحه للقيام بأحد الأدوار فى المسلسل التليفزيونى "برج الأميرية" وكانت بداية انطلاقه فى عالم الفيديو، حيث توالت أعماله فيه ومنها: "حرس سلاح" من إخراج رباب حسين، وقام بدور محام، و "أين ولدى" مع حسن حافظ ثم "أزهار" مع محمد النقلى، و"أصعب قرار" مع عمرو عابدين، "حبيب الروح" مع تيسير عبود، "عواصف النساء" للمخرج محمد أبو سيف، و"الفريسة والصياد" من إخراج خيرى بشارة.

ويشارك حاليًا صلاح مهدى بشكل دائم فى العروض التى يقدمها قصر ثقافة شبرا الخيمة وبهتيم ويتمنى صلاح أن تتاح له فرصة العمل على مسارح الدولة، من خلال عروض أكبر تبرز موهبته وتضعه فى المكانة اللائقة به.



● المخرج المسرحى أحمد عبد الجليل انتهى مؤخرا من تقديم احتفالية 100 سنة ثقافة التى قدمت بمناسبة العيد القومى للمنصورة.



• كانت استمرارية وبداية التغيّر فى الممارسة المسرحية لقرون طويلة، تتمركز فى موقف حيث يتم التعلّم فى ظروف عمل حقيقية، غير منفصلة عن ظروف التمرين العام للمهنة.

فرقة «سمير عبد العظيم» المسرحية

قام بتأسيس هذه الفرقة المسرحية السيناريست والمؤلف المسرحي والإذاعي سمير عبد العظيم ١٩٤٢ - ٢٠٠١) وذلك عام ١٩٨٨.

والكاتب / سمير عبد العظيم حاصل على ليسانس الآداب قسم الصحافة عام ١٩٦٤، وبكالوريوس المعهد العالي للفنون المسرحية قسم تمثيل عام ١٩٦٩، وقد عمل بالإذاعة منذ عام ١٩٦٤ كمعد للبرامج الفنية، كما عمل كمساعد مخرج أيضًا، وقام بعد ذلك بكتابة عدد من المسلسلات والسهرات الإذاعية عن أعلام الأدب والفكر بمصر، ووصلت أعماله الإذاعية إلي ما يقرب من مائتي سهرة ومسلسل، وقد تدرج بالمناصب الإدارية بالإذاعة حتى منصب نائب رئيس الإذاعة.

قام بكتابة السيناريو والحوار وأحيانا القصة السينمائية لما يقرب من عشرين فيلما من أهمها قاهر الظلام، ولا عزاء للسيدات (بالاشتراك مع آخرين)، الصبر في الملاحات، أبو الدهب، على باب الوزير، أفواه وأرانب، دندش.

قدمت بعض مؤلفاته المسرحية بفرق القطاع الخاص وأهمها: "الواد سيد الشغال" لفرقة الفنانين المتحدين".

قدم من خلال فرقته خمسة عروض مسرحية وذلك خلال الفترة من ١٩٨٨ إلي عام ١٩٩٤.

قدمت معظم عروض الفرقة على مسرح "النهر" بالزمالك والذي نجح المنتج سمير عبد العظيم في الحصول على حق استغلاله من محافظة "القاهرة".

تضمنت قائمة عروض الفرقة العروض التالية تصبح على خير يا حبة عيني، فلاح في مدرسة البنات، أربعة غجر والخامس جدع، لا مؤاخذة يا منعم، ليلة الدخلة.



عرض «لا مؤاخذة يا منعم»

شاركت في بطولة هذه المسرحيات نخبة من كبار النجوم ومن بينهم عبد المنعم مدبولي، يونس شلبي، حسن يوسف، نجاح الموجي، محمد عوض، ممدوح وافي، حسين الشربيني، عزت أبو عوف، حمدي أحمد، أسامة عباس، أشرف عبد الباقي، سامي سرحان، حسن الديب، فؤاد خليل، حسن كامي، محمد الصاوي، أحمد آدم، صفية العمري، شهيرة، إسعاد يونس، هياتم، سعاد نصر، لمياء الجداوي، فلك نور، نهي العمروسي، ندى، مها أبو عوف، نبيلة كرم، مشيرة إسماعيل، حنان ترك، حنان شوقي.

قام بإخراج هذه المسرحيات مجموعة من كبار المخرجين وهم الأساتذة:
شاكر خضير، محسن حلمي، هاني مطاوع.

شارك بكتابة الأغاني سمير الطائر، وبالتلحين عمار الشريعي وجمال سلامة وعزت أبو عوف، وبالغناء شفيق جلال، سمير الإسكندراني، حسام حسني.

مسرحياته تتضمن توليفة القطاع الخاص التجارى

قامت الفنانة نهي برادة بتصميم الديكورات لبعض المسرحيات، وكذلك الفنان سيد الشرشابي، كما قام الفنان / حسن عفيفي بتصميم الاستعراضات لعرض "أربعة غجر والخامس جدع".

اتسمت عروض الفرقة بالسمة التجارية - وذلك بالرغم من مشاركة عدد من كبار الفنانين في تقديمها - حيث سعي مؤسس الفرقة (منتجها) إلي تحقيق أكبر ربحية ممكنة من خلال استغلال مواسم السياحة العربية وموقع مسرحة الفريد والمتميز بالزمالك لتقديم مسرحيات تتضمن توليفة عروض القطاع الخاص التجاري والتي تتضمن فقرات غنائية واستعراضات وبعض الفقرات الكوميدية والتي تعتمد في أغلبها على التلميحات الجنسية مما سبب له بعض التصادمات مع الرقابة على المصنفات الفنية أو الهجوم المستمر على عروضه من قبل كبار النقاد.

× والظاهرة الفنية التي تستحق التسجيل أن عددًا كبيرًا من النجوم قد انسحب من بعض العروض وتم استبدالهم بمجموعة أخري من النجوم (غالبًا أقل نجومية) وذلك للاختلاف على الأجور وفي محاولة من الفرقة لضغط التكاليف وتعظيم الربحية.

د. عمرو دواره

مجرد بروفة

شحته.. أوعى يجيلك شحته!!

كان الديكور موظفاً.. والأداء رائعاً.. وجاءت الموسيقى والأغانى من نسيج العمل.. وشكراً لكل من أسهم بجهد فى هذا العرض المبهر!! أكيد هذه الكليشيهات صادفتك، وتصادفك، كثيراً.. أينما كنت تدركك، حتى لو كنت فى جريدة «مسرحنا».. وأكيد أنك، فى كل مرة تقرأها، تلعن «سنسفيل» النقد والنقاد.. عندك حق.. أنا أفعل أكثر من ذلك.. زمان كنت أشد فى شعرى.. والنتيجة كما ترى.. (انظر الصورة).

الناقد من هؤلاء يبدأ مقالته بحكى الحدوتة - الحكى أصبح موضة حتى فى العروض نفسها - ويظل يعيد ويزيد حتى إذا اقترب من نهاية المقالة، استدعى على الفور، كليشيهاته الجاهزة.. أموت وأعرف من صك هذه الكليشيهات.. وراح يتحدث عن الديكور الذى كان موظفاً على أحسن ما يكون، والأداء الذى كان رائعاً، والموسيقى والأغانى التى كانت من نسيج العمل.. وإذا كان كريماً فلا مانع من «رشة» على الإضاءة التى كانت مناسبة لأجواء العرض.. ربنا يهدكم!!

أسماء كبيرة ولامعة.. أظنك تعرفها.. مازالت كابسة على أنفاس القراء ومتصدرة كل المحافل، المحلى منها والدولى، يرددون نفس الكلام الذى يرددونه منذ عشرات السنين، دون أى قدرة على التحليل وإعطاء كل عنصر من عناصر العمل ما يستحقه من اهتمام، وفك هذه الكليشيهات وترجمتها فى كلام علمى واضح حتى نفهم لماذا كان الديكور موظفاً والأداء رائعاً.. والنسيج من موسيقى العمل.. عفواً الموسيقى من نسيج العمل.. مش فارقة!!

دعك من هؤلاء فلا فائدة فيهم أو منهم.. تحف ورثناها ولن نستطيع الخلاص منها إلا إذا نفذ أمر الله.. دعك منهم وانظر إلى نفر آخر من النقاد الذين أعمارهم صغيرة وصحتهم بسم الله ماشاء الله.. ينزل الواحد منهم - بما أن صحته مساعداه - على العمل المسرحى سلخاً وضرباً وركلاً.. ويطلّع فيه القطط «الفطسانه»، بكلام إنشائى أيضاً لا علاقة له بأى منهج أو نظرية.. ثم فجأة، وعلى حين غرة منك، يقول: ومع ذلك فإن هذه الملاحظات - ملاحظات يا كافر - لا تنفى أننا أمام عمل جيد يستحق المشاهدة.. ولا ينسى توجيه الشكر إلى كافة القائمين عليه من أول البطل والمخرج والمؤلف وحتى عامل شباك التذاكر.. وبعضهم يشكر الجمهور أحياناً!

كله كوم وفريق المتحذلقين كوم آخر.. عشاق جلد القراء.. عقد نفسية يطلّعونها على أبداننا.. مقالات أقرب إلى قصص الرعب.. عندما أعاقب أولادى لا أجد أفضل منها للتنكيل بهم.. غابة من المصطلحات، واستعراض للقدرة الفائقة على التشفير.. تشفير الكلام.. وقابلنى لو فهمت شيئاً فى الموضوع.. الكاتب نفسه لا يفهم!!

وإذا واتتك الجرأة - ونادراً ما تواتيك طبعاً - وقلت إنك لا تفهم، ستصبح متهماً بالرجعية والتخلف وعدم متابعة تيارات الحداثة وما بعدها.. مع أن العملية كلها - لا أقصد الحداثة ولا ما بعدها - نصب فى نصب ومجرد ضحك على الذقون.. ماذا نستفيد نحن، وماذا يستفيد صانعو العرض من كل هذه الافتكاسات التى لا تضرب سوى فى الفراغ؟!!

النقد المسرحى فى مصر ليس بخير.. الكبار لم يعد لديهم شىء يقولونه.. هم أساساً لا يكتبون وإذا كتبوا فلابد فى الأمر مجاملة أو مصلحة.. والشباب يستسهلون الأمور.. ويكتبون كيفما اتفق دون استناد إلى أية خبرة تتيح لهم القدرة على الفهم والتحليل.

بالتأكيد ليست الساحة خالية تماماً من النقاد المحترمين.. ثمة نقاد جادون لكنهم يعدون على أصابع اليد الواحدة، وأغلبهم شباب صغير السن استطاعت «مسرحنا» اجتذاب بعضهم، وليس اكتشافهم، للكتابة على صفحاتها، وهؤلاء هم من نراهن عليهم لإعادة العافية والحيوية إلى النقد المسرحى فى مصر.

ستسأل: وهل كل من يكتبون فى «مسرحنا» تراهن عليهم.. وأقول لك - فى سرك طبعاً - إن بعضهم يستحق الحرق.. ولكن مبدأنا إعطاء الفرصة للجميع.. من يثبت جدارته نمسك به بأيدينا وأسناننا.. أما من يصرّ على أن الديكور كان موظفاً والأداء رائعاً.. فنسعى إلى «توظيفه» فى إدارة المسرح.. ليجلس تحت الشجرة مع شحته.. شحته.. أوعى يجيلك شحته!!

يسرى حسان
ysry_hassan@yahoo.com

حكاية «مخزن ورق حكومى» تحول إلى «روابط»

حلم بتوسيع القاعدة الجماهيرية للمسرح المستقل كان وراء تحويل «مخزن حكومى» إلى مسرح سرعان ما اتخذ موقعه على خارطة الحركة الثقافية كموقع فاعل.. وأصبح «روابط» قبل مرور أقل من عامين «قبلة» لنجوم وشباب المسرح المستقل.

«روابط».. وبحسب مديره محمد طلعت هو منظومة تسعى لإيجاد شبكة متكاملة من الفنانين والبرامج «مسرح - موسيقى - سينما» وقد بنى على فكرة الجهود الذاتية منذ البداية، فقد أقام تقنياته أربعة شباب يعشقون المسرح هم: محمد عبد الخالق، ومحمد عبد الفتاح «مخرجان»، وياسر جراب، ومحمد طلعت «تشكيليان».

وتنامى المشروع اعتماداً على التمويل الذاتى وتبرعات بعض رجال الأعمال والفنانين والجهات غير الحكومية، بالإضافة لعدد من الفرق المستقلة ومنها: (سلسبيل - رسالة - الورشة - طمى) التى قدمت عروضها للجمهور متبرعة بعائدها لاستكمال الروابط.

وفى العام الأول لروابط تم عرض (50) مسرحية فى (100) ليلة عرض. بالإضافة للعديد من الحفلات الموسيقية والورش الفنية.

وعن الشكل القانونى لروابط، قال محمد طلعت إن المستشار القانونى له يتحرك حالياً لاستخراج التراخيص اللازمة لممارسة الأنشطة مثل ترخيص وزارة الثقافة للمسرح والسينما والموسيقى.

وبالتوازى تتواصل الاحتياطات الأمنية، فقد تم توزيع عدد كبير من أجهزة الإطفاء اليدوية فى أنحاء المسرح، كما تم تدريب أعضاء إحدى الفرق المسرحية على القيام بمهام الإطفاء والحريق وذلك من خلال دورة على الإطفاء بإدارة الدفاع المدنى.

وإدارة المسرح فى طريقها للتعاقد مع إحدى الشركات المتخصصة فى رش الأخشاب والستائر بالمواد المضادة للاشتعال.

أما عن مهرجان الـ (50) ليلة للفرق المسرحية المستقلة والذى يتبناه مركز الهناجر للفنون والمقام على الروابط... أبدى محمد طلعت سعادته للمشاركة فى إقامة تلك العروض فروابط لكل الفرق المستقلة.



خلف هذا الباب حياة مسرحية كاملة..

تصوير- أحمد زيدان

محمد طلعت

محمد عبد الفتاح

ناجى عبد الله

د. عبدالوهاب عبدالمحسن

يبدأ السبت القادم

أخيراً.. مهرجان النوادى على العائم

وافق د. أحمد نوار رئيس هيئة قصور الثقافة على إقامة مهرجان نوادى المسرح السابع عشر على المسرح العائم بالجيزة.

عقد د. أحمد نوار مؤتمراً صحفياً بمكتبه صباح أمس أعلن خلاله كافة التفاصيل المتعلقة بالمهرجان.

صرح الفنان د. عبد الوهاب عبد المحسن رئيس الإدارة المركزية للشئون الفنية بأن حفل افتتاح المهرجان سيبدأ مساء السبت القادم على المسرح العائم بالجيزة الذى انتهى مشروع تطويره وأصبح جاهزاً لاستضافة المهرجان قال : إن المهرجان يتضمن 28 عرضاً مسرحياً لنوادى المسرح بالأقاليم ويستمر حتى 20 مارس الحالى.

أشار عبد الوهاب إلى أن فعاليات المهرجان ستتضمن لقاءات صباحية مفتوحة مع كبار النقاد والمفكرين لمناقشة قضايا المسرح المصرى، فضلا عن الندوات المسائية التى ستعقد عقب العروض كل ليلة ويشارك فيها نخبة من نقاد المسرح.

من جانبه قال الشاعر د. محمود نسيم مدير عام إدارة المسرح : إن المهرجان سيصدر نشرة يومية لمتابعة الفعاليات يرأس تحريرها الأديب محمود حامد.

أضاف نسيم إن عقد مهرجان النوادى بالقاهرة سيكون فرصة لشباب المسرحيين لمتابعة العروض والفعاليات المسرحية فى العاصمة، وزيارة المتاحف والمعارض حيث يتضمن برنامج المهرجان تنظيم رحلات لزيارة كافة المواقع الثقافية فى القاهرة.

عادل حسان

التجهيزات الفنية بوحدة مسرحنا - طبعت بمطابع الأهرام بـ ٦ أكتوبر